







Goethes
Sämtliche Werke

Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden

In Verbindung mit Konrad Burdach, Wilhelm Creizenach, Alfred Dove, Ludwig Geiger, Max Herrmann, Otto Heuer, Albert Köster, Richard M. Meyer, Max Morris, Franz Muncker, Wolfgang von Oettingen, Otto Pniower, August Sauer, Erich Schmidt, Hermann Schreyer und Oskar Walzel herausgegeben von Eduard von der Hellen



Stuttgart und Berlin
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

Goethes
Sämtliche Werke

Jubiläums-Ausgabe

Dreiunddreißigster Band

Schriften zur Kunst

Mit Einleitung und Anmerkungen von Wolfgang von Oettingen

Erster Teil



Stuttgart und Berlin
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger



Einleitung

in Goethes Schriften zur Kunst

Der Raum, der in den drei Bänden 33—35 unserer Ausgabe für Goethes Schriften über die bildende Kunst zur Verfügung steht, gestattet die Aufnahme nicht nur aller derjenigen Arbeiten, die Goethe selbst in den vierzig Bänden seiner „Werke" (Ausgabe letzter Hand) zum Abdruck brachte, sondern auch aus den zwanzig Bänden der „Nachgelassenen Werke" sowie aus dem ferner hinzugewonnenen Material können wir in reicher Auswahl alles darbieten, was wirklich Goethischen Ursprunges ist und, durch Inhalt und Form bedeutend, von den Studien und Bestrebungen des Meisters auf diesem weiten Gebiete Zeugnis gibt. Manches freilich wird der Kenner vergeblich suchen, was er in anderen Goethe-Ausgaben zu finden gewohnt war — die Beiträge Heinrich Meyers zu den „Propyläen", Meyers und Wolfs zu „Winckelmann", das Reisetagebuch des Engländers Knight im „Hackert" u. dergl. — aber nichts Wesentliches wird er vermissen, und das Dargebotene wird ihm in der streng chronologischen Ordnung, in der es hier erscheint,

als ein Ganzes von neuer, lebendigster Wirkung entgegentreten*).

Da die Entstehung eines jeden Stückes in den Anmerkungen dargestellt wird, so genügt an dieser Stelle ein kurzer Überblick über Goethes Verhältnis zur bildenden Kunst in seiner Entwicklung.

Das innere Leben Goethes suchte und fand seinen höchsten Ausdruck so sehr im künstlerisch gefaßten, durch das Wort geformten Gedanken, daß die anderen Künste seine Schöpfungskraft nicht eigentlich befruchteten. Auf dem Liebhabertheater gab er, soviel wir urteilen können, nur sich selbst in seiner hinreißenden Lebensfülle, die Musik, die er liebte und genoß, trieb er nicht einmal mit leidlichem Erfolge; die bildenden Künste aber, die durch ihre Forderung bestimmter und dauernder Formen in einem gewissen Gegensatze zu den tönenden stehen, wünschte und glaubte er zeitweise technisch zu beherrschen, und doch gelang es ihm trotz leidenschaftlicher Hingabe und emsigen Fleißes nicht, wirklich zu eigener Produktion in ihnen vorzudringen: in der Architektur und Skulptur leistete er, wenigstens unmittelbar, gar nichts, und sein Zeichnen und Malen war unpersönlich und haltlos.

Die praktische und auch die theoretische Beschäftigung

*) Auch „Rameaus Neffe" von Diderot mit Goethes Anmerkungen dazu findet in dieser Reihe (Bd. 34, S. 3 ff.) seinen Platz, obgleich der Dialog selbst in seinen ästhetisierenden Partien das Gebiet der bildenden Kunst kaum streift und daher als ein Intermezzo genossen werden mag. Goethe selbst vereinigte ihn mit Diderots „Versuch über die Malerei", andere Ausgaben stellten ihn unter die Schriften zur Literatur, in deren Rahmen er aber streng genommen auch nicht paßt. Für unsre Einordnung gaben Raumverhältnisse den Ausschlag.

mit der bildenden Kunst, nämlich neben dem Studium nach der Natur und der Antike, neben dem naiven und dem kritischen Genuß von Kunstwerken in Originalen und Abbildungen auch das Bestreben, künstlerische Zustände und Zusammenhänge vom historischen und vom philosophischen Standpunkt aus zu begreifen, dies alles, so ernst er es meinte und einen so großen Teil seines Lebens es in Anspruch nahm, blieb bei ihm dilettantisch. Das wird bewiesen nicht nur durch den Mißerfolg seiner immer wiederholten Versuche in allen Techniken und seiner Bemühungen, auf den Geschmack der Künstler und des Publikums einzuwirken, sondern hauptsächlich zeugt dafür der stark hervorbrechende Doktrinarismus in Fragen der bildenden Kunst, der sich nur da einstellt, wo es an natürlicher künstlerischer Begabung fehlt, und der gerade zur Zeit seiner Vollkraft und Reife für ihn charakteristisch ist. Die bildende Kunst war ihm eben doch nicht ins innerste Herz gewachsen, nicht bis dahin, wo alle Klugheit aufhört: in diesem Heiligtume wurzelte allein seine Meisterschaft in der Ausgestaltung ureigner, menschlich schöner Empfindung. Als Seelenkündiger und Tröster war er Künstler, und die unerschöpfliche Fülle dieses Künstlertums verschönte seinen gebildeten Dilettantismus in den übrigen Künsten wie auch in den Wissenschaften.

In Frankfurt, der behäbigen süddeutschen Reichsstadt, und im Hause des auf seine Weise kunstliebenden Vaters war Goethe unter dem Einfluß von mancherlei oberflächlichen Kunsteindrücken aufgewachsen. Weniger wohl der malerische Reiz der alten, prächtigen Gebäude, an denen er täglich vorüberstrich, als das Schaffen der einheimischen, betriebsamen Künstler und Kunsthandwerker zog ihn an und beschäftigte seine Phantasie; dazu kamen

die nähere Bekanntschaft mit den Kunstsammlungen des Vaters und mancher Bekannten und die frühzeitig angeregte Gewohnheit des Zeichnens, besonders nach landschaftlichen Motiven, für deren Auswahl das im Sinne jener Zeit Bildmäßige den Ausschlag geben mochte. Die Fertigkeit, die er darin bald erwarb (ohne später weit über sie hinauszukommen), verlieh ihm Zuversicht im Urteilen über die Kunst, und da wohl alles, was ihn umgab, den Stempel der Mittelmäßigkeit und des damals herrschenden und beliebten, konventionell gefälligen Manierismus trug, so gewöhnte er sich, im Kunstgenuß keine tiefere Erregung, sondern mehr ein Spiel des Geschmacks und des Verstandes zu suchen. Als er dann, den Knabenjahren kaum entrückt, in Leipzig die Universität bezog und zu Friedrich Oeser, dem feinsinnigen, nur allzu feinsinnigen Maler, Akademiedirektor und Ästhetiker in ein pietätvolles Schülerverhältnis trat, da änderte sich an seiner Auffassung der Kunst zunächst nicht viel. Die Lehren Winckelmanns, der zuerst die geistige Grazie der griechischen Kunst erkannt hatte, allerdings ohne sie seinen Zeitgenossen verständlich machen zu können, drangen zwar zu ihm, aber hauptsächlich durch das trübende Medium des im Worte verführerischen, in der Praxis schwachen Apostels Oeser, und dazu wurden sie versetzt mit Hagedorns französierender Modeästhetik, die der Kunst einen ganz unkünstlerischen, nämlich einen moralisch-tendenziösen Sinn unterschieben wollte. So hörte und redete Goethe viel von Art und Zweck des Schönen, zeichnete, malte und radierte zugleich, wie es von der Hand ging, aber er wurde dabei, unter glücklichem Sterne geboren, doch sachte von seinem Genius in der Richtung der eigenen Natur erhalten. Von allen Theorien nämlich, die ihm

immerhin imponierten, gelangte damals noch nichts in seine eigentliche Überzeugung, und es war die Frucht zunehmender Reife und vertiefender Selbsterziehung, wenn er bei seinem Aufenthalt in Dresden (1767), statt sich in das vielbesprochene Antikenkabinett zu versenken, besonders den Niederländern in der Gemäldegalerie sich zuwandte. Bei ihnen, den zu jener Zeit so arg Verlästerten, fand er nicht nur in Originalen und in großer Vollkommenheit das Gegenständliche, woran er in Frankfurt sich in Form von manierierten Nachahmungen oder Nachbildungen gewöhnt hatte, sondern sympathisch berührte ihn an diesen Meistern besonders auch ihr Streben nach schlichter Wahrheit. Gegenüber der hohlen Verlogenheit unfähiger Idealmaler, die mit ästhetischem Faltenwerk ihre Mißverständnisse der Antike deckten, sah er hier, vielleicht ohne sich über die Tiefe des Gegensatzes schon ganz klar zu werden, etwas wie Natur, d. h. wie natürliche, schlichte Empfindung, und der Zug zu dieser war ein Grundzug seines eigenen Wesens.

Nach einer läuternden Leidenszeit zu Hause kam Goethe 1770 nach Straßburg. Dort umfing ihn nicht mehr die sächsische Atmosphäre unbestimmter Klassizität, sondern eine bunte Gesellschaft voll lebhafter, mehr praktischer Impulse, und das Glück führte ihm noch einen körperlich Kranken hinzu, der an Geist der gesundeste und gewaltigste von allen war: Herder, durch den er, der Jüngere und weit Jugendlichere, als Lernender in eine neue Ideenwelt Einlaß fand. Die Beschäftigung mit der bildenden Kunst trat dabei zurück, aber sie war doch schon zu sehr ein Element in Goethes Leben geworden, als daß nicht das herrliche Münster von Straßburg einen tiefen Eindruck auf ihn gemacht und, wiederum

im Gegensatz zu allen Theorien, ihn für die innere Wahrheit und Logik des gotischen Stils entflammt hätte, der damals meist verkannt und verachtet wurde. Der Hymnus auf Erwin von Steinbach („Von deutscher Baukunst", Bd. 33, S. 3 ff.) gibt davon Zeugnis.

In diesen Blättern spricht vor allem das Gefühl; und nicht künstlerische Erfahrung und Praxis, sondern wiederum dieses kräftige, ja leidenschaftliche Gefühl bestimmte alles, was Goethe auch in den nächsten Jahren über bildende Kunst schrieb. Es ist nicht viel und ist kraus genug, höchst subjektiv, voll feiner und tiefer Gedanken in oft wunderlichen Verbindungen, ahnungsvoll und prophetisch dunkel.

Dann eine Pause von mehr als einem Jahrzehnt! Aber der Lyriker, der Dramatiker und der Naturforscher, der Staatsbeamte und der Hofmann haben den Kunstfreund und den Dilettanten in Goethe keineswegs verdrängt. Im Gegenteil. Seine Tätigkeit in Weimar als Sammler von Kunstwerken, als Zeichner, als Anreger des Herzogs zur Kunstliebe, als Förderer der öffentlichen Kunstpflege gewann von Jahr zu Jahr an zielbewußter Klarheit und Energie. Seine Briefe aus diesem Jahrzehnt, insbesondere die an Lavater, Merck und den Maler Müller gerichteten, sind reich an Gedanken über Kunst und Künstlerschaft, ja sie bieten teilweis kleine Abhandlungen, die uns die Weiterbildung seiner Ansichten und Kenntnisse in dieser Zeit verfolgen lassen.

Und merkwürdig! Je reifer Goethe als Mensch sich entwickelt, je reiner die Formen seiner Dichtung sich gestalten, und anderseits je positiver seine Kenntnisse, je geordneter seine Wirkungen als Beamter werden, desto

entschiedener wendet er sich dem klassizistischen Geschmacke zu, dem er in der Straßburger Zeit so frohlockend den Rücken gekehrt hatte. Nicht als ob er nunmehr die Oeser-Hagedornsche Ästhetik, die mit der Kunst ganz fremden Begriffen operierte, hätte unbedingt anerkennen wollen, aber wie das ihrige, so wird sein Symbol das Wort: Natur und Antike, beide untrennbar und einander gleichgeordnet, das heißt also: künstlerisches Schaffen auf Grund der Natur nach den Stilgesetzen der Antike. Der Unterschied freilich zwischen seiner Auffassung dieses Satzes und der Meinung der andern ist einschneidend. Ihm kam es darauf an, daß die „Nachahmung" der Natur und der Antike nicht die Redensart bleibe, die sie genau genommen ist, sondern vielmehr durch Bildung der künstlerischen Intelligenz zu einem methodisch gefaßten, und zwar den Zeitgenossen aus der Seele sprechenden Stile werde.

Und während so manche Ästhetiker nur vom Lehrstuhl herab predigen, ging er mit der Tat daran, seine Überzeugung zu begründen und zu verbreiten. Sie beherrschte ihn ganz, denn sie war der Lebensnerv seiner Dichternatur geworden, seitdem die Jugend hinter ihm lag, und was sein Schönheitsinn jetzt vom Gedanken und vom Klange forderte, das verlangte er auch von der Linie und der Farbe. In diesen Dingen Sicherheit zu gewinnen, wurde ihm unabweisliches Bedürfnis und schmerzliche Sehnsucht: daher denn die Notwendigkeit, Italien und die antike Plastik, deren reine Form durchaus sein Ideal geworden war, an Ort und Stelle zu erkennen.

Nach fast zweijährigem Aufenthalte im Süden, besonders in Rom, kehrte Goethe im Sommer 1788 nach Weimar zurück. Er war, auf seiner Bahn, ein großes

Stück vorwärts gekommen. Die künstlerische Sphäre, in der er so lange gelebt, und die malerische Umgebung, die er beobachtet hatte, waren für die Schärfung seines Auges, für die Klarheit seiner Auffassung maßgebend geworden; in die Antike hatte er sich mit Entzücken hineingefunden und die italienischen Renaissancemeister, sofern sie auf ihr weitergebaut hatten, voll Bewunderung begriffen. Mit Michelangelo, dem eigenwilligen Giganten, mußte er ringen, bis er ihm scheu entwich, das Präraphaelitische ließ er kühl beiseite: er hielt sich eben an das, dessen er bedurfte, und fühlte sich dadurch gefestigt und beglückt. In Weimar freilich verstand man ihn, als er verändert wieder da war, nicht mehr: das organische Gefüge seiner einzig gearteten Natur lag selbst den Freunden halbverborgen, und sein Fortschritt blieb ihnen unwesentlich. Er lebte deshalb, emsig aufarbeitend, einsam. Einige Aufsätze, die er damals in Wielands „Teutschem Merkur“ erscheinen ließ (s. Bd. 33, S. 44 ff.), muten fast an wie widerwillig gekräuselte Schnitzel eines großen, unvollendeten Werkes. Es fehlte ihm die Spannkraft, die Heiterkeit zu künstlerischen Taten. Die gefällige Teilnahme und diskrete Mitarbeit des seit Rom ihm befreundeten Schweizers Heinrich Meyer (1760 bis 1832), den er unterstützt, in der Malerei gefördert, zum Kunstforscher herangebildet und nach Weimar gezogen hatte (wo er mit der Zeit die herzogliche Zeichenschule übernahm), diente ihm nur teilweise zur Anregung.

Die Erlösung brachte erst, seit dem Sommer 1794, Schillers geistesstarke Freundschaft. Wie der Stahl aus dem weicheren Steine Funken lockt, so entfesselte Schillers scharfe, erhabene, zwingende Denkart das alte, schöne Feuer in Goethe. Seine Fruchtbarkeit kehrte zurück, der

Trieb sich mitzuteilen erwachte wieder, und in dem Bewußtsein, mit Schiller vereint eine Ästhetik des im höchsten Sinne gebildeten Geschmackes bei den Deutschen einführen zu können, sah er neue Lebensaufgaben vor sich liegen. Charakteristisch genug: um zu siegen, schuf er in der Dichtkunst als stilgewaltiger Künstler, über die bildenden Künste stellte er Lehren auf, die er mühsam verteidigen mußte. Daß er von solchen Erfolg erwartete, ist, wie oben schon angedeutet wurde, ein Zeugnis mehr für seinen Dilettantismus.

Und er nahm es jetzt ernster als je mit seiner Arbeit. Den mündlichen und brieflichen Austausch mit Schiller, den täglichen Verkehr mit Meyer, der lange Zeit sein Hausgenosse war, und eine ausgebreitete Lektüre benutzte er, um grundlegende Probleme zu formulieren, zu beleuchten und allmählich zu lösen; die Ergebnisse dieser Untersuchungen ins Publikum zu bringen, sollten die W. K. F., das heißt die Weimarischen Kunstfreunde, nämlich er und Meyer, in intellektueller Verbindung besonders mit Schiller, systematisch vorgehen. Als Mittel dazu bot sich die Gründung einer Zeitschrift an, die um so mehr am Platze schien, als Schillers „Horen" nach nur dreijährigem Bestehen 1797 eingegangen waren. Und so erschienen, sorgfältig vorbereitet, von 1798 an, bei Cotta, die „Propyläen", deren wichtigste Stücke Goethe selbst schrieb oder inspirierte.

Die „Einleitung" (Bd. 33, S. 102 ff.), „Über Laokoon" (S. 124 ff.) und „Der Sammler und die Seinigen" (S. 137 ff.) geben in verschiedenen Formen das Programm Goethes, das, an die Bildung und den Geistesreichtum von Künstlern und Publikum unerfüllbare Ansprüche stellend, verlangte, die Malerei solle in ihrer höchsten Vollendung das Gegen-

ständliche nur symbolisch ausdrücken und zu diesem Zwecke, Natur und Antike beherrschend, nur solche Gegenstände wählen, die sich mit sinnlicher Klarheit gleichsam selbst vortragen, dann aber noch durch das strengste Stilgefühl — im Geiste des antiken Vasen- und Reliefsstiles! — veredelt und geläutert werden können. Zur Illustration dieses Programms veranstaltete er, da er selbst nicht als Künstler vorbildlich zu wirken im stande war, Wettbewerbe mit geeigneten Preisaufgaben (Bd. 33, S. 262 ff.), durch deren Kritik er entscheidend, mindestens bestimmend an dem großen Werke mitzuschaffen hoffte.

Nur drei Jahre waren den „Propyläen", sieben den Preisausschreiben beschieden; das Publikum lehnte, mit richtigem Instinkte, beides ab. Der einseitige, völlig unmalerische Klassizismus, eine geistvolle Abstraktion, war unter naiven, sinnesfrohen, herzlich ungebildeten Künstlern ebensowenig lebensfähig wie unter der Menge der Kunstfreunde, die bei ihrem natürlichen Geschmack verharren wollten; mehr noch: dieser Klassizismus wäre, bei größerer Verbreitung, für lange Zeit die Vernichtung jeder frischen Kunst geworden, da er nicht auf unbefangener Anschauung und dem Triebe zu unmittelbarer Darstellung beruhte, sondern auf einer, überhaupt nur selten vorhandenen, vergeistigten Gelehrsamkeit. Goethe irrte mit der Annahme, jeder Maler seiner Zeit fände im Homer alle malbaren Motive, seiner Empfindung entsprechend, vorgebildet, und er ahnte nicht, wie unerschöpflich reich an höchsten künstlerischen Leistungen der verschiedensten Art die vollentwickelte Malerei einer gesunden, blühenden Periode ist.

Schillers Tod im Jahre 1805 und die napoleonischen Kriegswirren lähmten den Mut zu weiteren Ver-

suchen, die Menschen in Kunstsachen zu belehren, und nachdem Goethe noch einmal in seiner Darstellung des Lebens und der Bedeutung von Winckelmann (1805, s. Bd. 34) ein Bekenntnis seiner innigsten Überzeugung abgelegt hatte, verzichtete er auf die Äußerung von Ansichten über Kunst in größeren Zusammenhängen. Denn sein „Philipp Hackert" (1811, s. Bd. 34), so unterhaltend er zu lesen ist, enthält doch nur wenige tiefer gehende Gedanken und Urteile.

Aber gerade „Philipp Hackert", ein Buch, das aus der Bewunderung eines ganz auffallend unbegabten und überdies der Antike recht fernstehenden Malers entsprang, kann uns darauf hinweisen, daß das so nachdrücklich gepriesene griechisch formale Ideal seine ausschließliche Bedeutung für Goethe zu verlieren begonnen hatte. Dahin waren die Zeiten der „Iphigenie", der „Natürlichen Tochter", der hexametrischen Dichtungen, und wenige Jahre nach ihnen erlosch denn auch die Propyläenstimmung. Das nahende Alter löste die Forderung höchstgespannter Geistesarbeit, die die Veranlassung und das Mittel zu Goethes klassizistischer Periode in Dichtkunst und Kunstanschauung gewesen war, und sein natürlich unbefangener Geschmack, das Interesse für alles Wesentliche in jeder Erscheinung, kam wieder zu seinem Recht.

So entstanden denn (s. Bd. 35) in ununterbrochener Reihenfolge kleinere Aufsätze und Rezensionen, die aus der aufmerksamen Beobachtung aller Gebiete der Kunstforschung und Kunstpublikation, von der Archäologie bis zum Kunsthandwerk, von Architektur und Skulptur bis zu Kupferstichen, Illustrationen und Münzen, hervorgingen. Sie zeigen nunmehr ein Wohlwollen für die viel-

seitig-weitherzigen Bestrebungen der Romantiker, für Gotik und altkölnische Bilder, ohne deswegen die Antike und die Italiener minder zu schätzen; sie lassen uns das Behagen abgeklärter Weisheit ahnen, die ohne Haß und Härte die Welt sich gebärden sieht und mit milder Ruhe anerkennt, was auch immer durch reines Streben sich hervortun mag.

Am Schlusse seines Lebens kehrte Goethe zu der Gesinnung seiner Jugend zurück: die Kunst zu genießen und in ihr zu weben, ohne in ihre naturnotwendige Entwicklung eingreifen zu wollen.

Wolfgang von Oettingen.

Schriften zur Kunst

Erster Teil



Von deutscher Baukunst

D. M. Ervini a Steinbach

(1772)

Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Erwin, und den Stein suchte, der mir deuten sollte: Anno domini 1318 XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argentinensis, und
5 ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich
10 zum ruhigen Genuß meiner Besitztümer gelangen würde, von Marmor oder Sandsteinen, wie ich's vermöchte.

Was braucht's dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal
15 mit dem Baumeister, der Berge auftürmte in die Wolken.

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, und bis in den kleinsten Teil notwendig schön, wie Bäume Gottes; wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben,
20 steile Höhen drauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: Ich bleibe bei euch, in den Werken meines Geistes, vollendet das Begonnene in die Wolken.

Was braucht's dir Denkmal! und von mir! Wenn

der Pöbel heilige Namen ausspricht, ist's Aberglaube oder Lästerung. Dem schwachen Geschmäckler wird's ewig schwindeln an deinem Koloß, und ganze Seelen werden dich erkennen ohne Deuter.

Also nur, trefflicher Mann, eh' ich mein geflicktes Schiffchen wieder auf den Ozean wage, wahrscheinlicher dem Tod als dem Gewinst entgegen, siehe hier in diesem Hain, wo ringsum die Namen meiner Geliebten grünen, schneid' ich den deinigen in eine deinem Turm gleich schlank aufsteigende Buche, hänge an seinen vier Zipfeln dies Schnupftuch mit Gaben dabei auf. Nicht ungleich jenem Tuche, das dem heiligen Apostel aus den Wolken herabgelassen ward, voll reiner und unreiner Tiere: so auch voll Blumen, Blüten, Blätter, auch wohl dürres Gras und Moos und über Nacht geschoßne Schwämme, das alles ich auf dem Spaziergang durch unbedeutende Gegenden, kalt zu meinem Zeitvertreib botanisierend, eingesammelt, dir nun zu Ehren der Verwesung weihe.

Es ist im kleinen Geschmack, sagt der Italiener, und geht vorbei. Kindereien! lallt der Franzose nach, und schnellt triumphierend auf seine Dose à la Grecque. Was habt ihr getan, daß ihr verachten dürft?

Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten, Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's taten und es schön ist; notwendig und wahr hättest du

deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen.

So hast du deinen Bedürfnissen einen Schein von Wahrheit und Schönheit aufgetüncht. Die herrliche
5 Wirkung der Säulen traf dich, du wolltest auch ihrer brauchen und mauertest sie ein, wolltest auch Säulenreihen haben und umzirkeltest den Vorhof der Peterskirche mit Marmorgängen, die nirgends hin noch her führen, daß Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige ver=
10 achtet und haßt, deinen Pöbel trieb, ihre Herrlichkeit zu öffentlichen Kloaken zu prostituieren, daß ihr die Augen wegwendet und die Nasen zuhaltet vorm Wunder der Welt.

Das geht nun so alles seinen Gang: die Grille des
15 Künstlers dient dem Eigensinne des Reichen, der Reise=beschreiber gafft, und unsre schöne Geister, genannt Philo=sophen, erdrechseln aus protoplastischen Märchen Prin=zipien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag, und echte Menschen ermordet der böse Genius im Vorhof
20 der Geheimnisse.

Schädlicher als Beispiele sind dem Genius Prin=zipien. Vor ihm mögen einzelne Menschen einzelne Teile bearbeitet haben. Er ist der erste, aus dessen Seele die Teile, in e i n ewiges Ganze zusammengewachsen, hervor=
25 treten. Aber Schule und Prinzipium fesselt alle Kraft der Erkenntnis und Tätigkeit. Was soll uns das, du neufranzösischer philosophierender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch vier Stämme ein=rammelte, vier Stangen drüber verband, und Äste und
30 Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das Gehörige unsrer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.

Und es ist noch dazu falsch, daß deine Hütte die erst=

geborne der Welt ist. Zwei an ihrem Gipfel sich kreuzende Stangen vornen, zwei hinten und eine Stange quer über zum First ist und bleibt, wie du alltäglich an Hütern der Felder und Weinberge erkennen kannst, eine weit primävere Erfindung, von der du doch nicht einmal Prinzipium für deine Schweinställe abstrahieren könntest.

So vermag keiner deiner Schlüsse sich zur Region der Wahrheit zu erheben, sie schweben alle in der Atmosphäre deines Systems. Du willst uns lehren, was wir brauchen sollen, weil das, was wir brauchen, sich nach deinen Grundsätzen nicht rechtfertigen läßt.

Die Säule liegt dir sehr am Herzen, und in andrer Weltgegend wärst du Prophet. Du sagst: Die Säule ist der erste, wesentliche Bestandteil des Gebäudes, und der schönste. Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen da stehn! Nur hütet euch, sie ungehörig zu brauchen; ihre Natur ist, frei zu stehn. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!

Und doch dünkt mich, lieber Abt, hätte die öftere Wiederholung dieser Unschicklichkeit des Säuleneinmauerns, daß die Neuern sogar antiker Tempel Interkolumnia mit Mauerwerk ausstopften, dir einiges Nachdenken erregen können. Wäre dein Ohr nicht für Wahrheit taub, diese Steine würden sie dir gepredigt haben.

Säule ist mit nichten ein Bestandteil unsrer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all unsrer Gebäude. Unsre Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken; sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Überfluß. Eben das gilt von unsern Palästen und Kirchen. Wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche.

Eure Gebäude stellen euch also Flächen dar, die, je weiter sie sich ausbreiten, je kühner sie gen Himmel steigen, mit desto unerträglicherer Einförmigkeit die Seele unterdrücken müssen! Wohl! wenn uns der Genius nicht
5 zu Hilfe käme, der Erwinen von Steinbach eingab: vermannigfaltige die ungeheure Mauer, die du gen Himmel führen sollst, daß sie aufsteige gleich einem hocherhabnen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der
10 Sand am Meer, ringsum, der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.

Als ich das erstemal nach dem Münster ging, hatte ich den Kopf voll allgemeiner Erkenntnis guten Geschmacks. Auf Hörensagen ehrt' ich die Harmonie der
15 Massen, die Reinheit der Formen, war ein abgesagter Feind der verworrnen Willkürlichkeiten gotischer Verzierungen. Unter die Rubrik Gotisch, gleich dem Artikel eines Wörterbuchs, häufte ich alle synonymische Mißverständnisse, die mir von Unbestimmtem, Ungeordnetem,
20 Unnatürlichem, Zusammengestoppeltem, Aufgeflicktem, Überladenem jemals durch den Kopf gezogen waren. Nicht gescheiter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles Gotisch, was nicht in mein System paßte, von dem gedrechselten bunten Puppen-
25 und Bilderwerk an, womit unsre bürgerliche Edelleute ihre Häuser schmücken, bis zu den ernsten Resten der älteren deutschen Baukunst, über die ich, auf Anlaß einiger abenteuerlichen Schnörkel, in den allgemeinen Gesang stimmte: „Ganz von Zierat erdrückt!" und so graute
30 mir's im Gehen vorm Anblick eines mißgeformten krausborstigen Ungeheuers.

Mit welcher unerwarteten Empfindung überraschte

mich der Anblick, als ich davor trat! Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonierenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freuden des Himmels sei, und wie oft bin ich zurückgekehrt, diese himmlisch-irdische Freude zu genießen, den Riesengeist unsrer ältern Brüder in ihren Werken zu umfassen! Wie oft bin ich zurückgekehrt, von allen Seiten, aus allen Entfernungen, in jedem Lichte des Tags, zu schauen seine Würde und Herrlichkeit! Schwer ist's dem Menschengeist, wenn seines Bruders Werk so hoch erhaben ist, daß er nur beugen und anbeten muß. Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Aug' mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Teile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese, einfach und groß, vor meiner Seele standen und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen! Da offenbarte sich mir, in leisen Ahnungen, der Genius des großen Werkmeisters. Was staunst du? lispelt' er mir entgegen. Alle diese Massen waren notwendig, und siehst du sie nicht an allen älteren Kirchen meiner Stadt? Nur ihre willkürliche Größen hab' ich zum stimmenden Verhältnis erhoben. Wie über dem Haupteingang, der zwei kleinere zu'n Seiten beherrscht, sich der weite Kreis des Fensters öffnet, der dem Schiffe der Kirche antwortet und sonst nur Tageloch war, wie hoch drüber der Glockenplatz die kleineren Fenster forderte! das all war notwendig, und ich bildete es schön. Aber ach, wenn ich durch die düstern, erhabnen Öffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens da zu stehn scheinen! In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnisvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Türme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach,

nur einer traurig da steht, ohne den fünfgetürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten! — Und so schied er von mir, und ich versank in teilnehmende 5 Traurigkeit. Bis die Vögel des Morgens, die in seinen tausend Öffnungen wohnen, der Sonne entgegen jauchzten und mich aus dem Schlummer weckten. Wie frisch leuchtet' er im Morgenduftglanz mir entgegen, wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegen strecken, schauen die großen 10 harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen; wie das festgegründete, ungeheure Gebäude sich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen alles und doch für die 15 Ewigkeit! Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen, daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonneruh des Geistes, der auf solch eine Schöpfung herabschauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut!

---

20 Und nun soll ich nicht ergrimmen, heiliger Erwin, wenn der deutsche Kunstgelehrte, auf Hörensagen neidischer Nachbarn, seinen Vorzug verkennt, dein Werk mit dem unverstandnen Worte Gotisch verkleinert. Da er Gott danken sollte, laut verkündigen zu können: Das ist 25 deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiener sich keiner eignen rühmen darf, viel weniger der Franzos. Und wenn du dir selbst diesen Vorzug nicht zugestehen willst, so erweis' uns, daß die Goten schon wirklich so gebaut haben, wo sich einige Schwierigkeiten finden werden. 30 Und, ganz am Ende, wenn du nicht dartust, ein Homer sei schon vor dem Homer gewesen, so lassen wir dir gerne die Geschichte kleiner gelungner und mißlungner Ver=

suche, und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente in ein lebendiges Ganze zusammen schuf. Und du, mein lieber Bruder im Geiste des Forschens nach Wahrheit und Schönheit, verschließ dein Ohr vor allem Wortgeprahle über bildende 5 Kunst, komm, genieße und schaue! Hüte dich, den Namen deines edelsten Künstlers zu entheiligen, und eile herbei, daß du schauest sein treffliches Werk! Macht es dir einen widrigen Eindruck, oder keinen, so gehab dich wohl, laß einspannen, und so weiter nach Paris. 10

Aber zu dir, teurer Jüngling, gesell' ich mich, der du bewegt da stehst und die Widersprüche nicht vereinigen kannst, die sich in deiner Seele kreuzen, bald die unwiderstehliche Macht des großen Ganzen fühlst, bald mich einen Träumer schiltst, daß ich da Schönheit sehe, wo du 15 nur Stärke und Rauheit siehst. Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch 20 glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr! denn in dem Sinne, darin es wahr sein könnte, braucht wohl der Bürger und Handwerker die Worte, kein Philosoph. 25

Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und 30 zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen. Und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine

Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.

5 Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und 10 lebendig. Da seht ihr bei Nationen und einzelnen Menschen dann unzählige Grade. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich 15 allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt; je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugtut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie: desto glücklicher ist der 20 Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.

Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen. Hier steht sein Werk, tretet hin und erkennt das tiefste Gefühl von Wahrheit und 25 Schönheit der Verhältnisse, wirkend aus starker, rauher, deutscher Seele, auf dem eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des medii aevi.

Und unser aevum? hat auf seinen Genius verziehen, hat seine Söhne umher geschickt, fremde Gewächse zu ihrem 30 Verderben einzusammeln. Der leichte Franzose, der noch weit ärger stoppelt, hat wenigstens eine Art von Witz, seine Beute zu einem Ganzen zu fügen, er baut jetzt

aus griechischen Säulen und deutschen Gewölben seiner Magdalene einen Wundertempel. Von einem unsrer Künstler, als er ersucht ward, zu einer altdeutschen Kirche ein Portal zu erfinden, hab' ich gesehen ein Modell fertigen, stattlichen antiken Säulenwerks. 5

Wie sehr unsre geschminkte Puppenmaler mir verhaßt sind, mag ich nicht deklamieren. Sie haben durch theatralische Stellungen, erlogne Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holz- 10 geschnitzteste Gestalt ist mir willkommner!

Und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward, und nunmehr herabtretet, zu verkünden eure Seligkeit, ihr schadet dem Genius. Er will auf keinen fremden Flügeln, und 15 wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden. Seine eigne Kräfte sind's, die sich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub. Drum erzieht sie meist die Natur, weil 20 ihr Pädagogen ihm nimmer den mannigfaltigen Schauplatz erkünsteln könnt, stets im gegenwärtigen Maß seiner Kräfte zu handeln und zu genießen.

Heil dir, Knabe! der du mit einem scharfen Aug' für Verhältnisse geboren wirst, dich mit Leichtigkeit an 25 allen Gestalten zu üben. Wenn denn nach und nach die Freude des Lebens um dich erwacht und du jauchzenden Menschengenuß nach Arbeit, Furcht und Hoffnung fühlst; das mutige Geschrei des Winzers, wenn die Fülle des Herbsts seine Gefäße anschwellt, den belebten Tanz des 30 Schnitters, wenn er die müßige Sichel hoch in den Balken geheftet hat; wenn denn männlicher die gewaltige Nerve der Begierden und Leiden in deinem Pinsel lebt, du gestrebt und gelitten genug hast, und genug genossen, und

satt bist irdischer Schönheit, und wert bist, auszuruhen in dem Arme der Göttin, wert, an ihrem Busen zu fühlen, was den vergötterten Herkules neu gebar — nimm ihn auf, himmlische Schönheit, du Mittlerin zwischen Göttern 5 und Menschen, und mehr als Prometheus leit' er die Seligkeit der Götter auf die Erde!

Aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen

(1772)

Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung, betrachtet von J. G. Sulzer.

Sehr bequem ins Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein. Herr Sulzer, der nach dem Zeugnis eines unsrer berühmten 10 Männer ein eben so großer Philosoph ist als irgend einer aus dem Altertume, scheint in seiner Theorie, nach Art der Alten, mit einer exoterischen Lehre das arme Publikum abzuspeisen, und diese Bogen sind, wo möglich, unbedeutender als alles andre.

15 Die schönen Künste, ein Artikel der allgemeinen Theorie, tritt hier besonders ans Licht, um die Liebhaber und Kenner desto bälder in Stand zu setzen, vom Ganzen zu urteilen. Wir haben beim Lesen des großen Werks bisher schon manchen Zweifel gehabt; da wir nun aber 20 gar die Grundsätze, worauf sie gebaut ist, den Leim, der die verworfnen Lexikonsglieder zusammen bekleben soll, untersuchen, so finden wir uns in der Meinung nur zu sehr bestärkt: hier sei für niemanden nichts getan als für

den Schüler, der Elementa sucht, und für den ganz leich-
ten Dilettante nach der Mode.

Daß eine Theorie der Künste für Deutschland noch
nicht gar in der Zeit sein möchte, haben wir schon ehmals
unsre Gedanken gesagt. Wir bescheiden uns wohl, daß 5
eine solche Meinung die Ausgabe eines solchen Buchs
nicht hindern kann; nur warnen können und müssen wir
unsre gute junge Freunde vor dergleichen Werken. Wer
von den Künsten nicht sinnliche Erfahrung hat, der lasse
sie lieber. Warum sollte er sich damit beschäftigen? Weil 10
es so Mode ist? Er bedenke, daß er sich durch alle
Theorie den Weg zum wahren Genusse versperrt, denn
ein schädlicheres Nichts als sie ist nicht erfunden worden.

Die schönen Künste, der Grundartikel Sulzerischer
Theorie. Da sind sie denn, versteht sich, wieder alle bei- 15
sammen, verwandt oder nicht. Was steht im Lexiko nicht
alles hinter einander? Was läßt sich durch solche Philo-
sophie nicht verbinden? Malerei und Tanzkunst, Bered-
samkeit und Baukunst, Dichtkunst und Bildhauerei, alle
aus einem Loche, durch das magische Licht eines philo- 20
sophischen Lämpchens auf die weiße Wand gezaubert,
tanzen sie im Wunderschein buntfarbig auf und nieder,
und die verzückten Zuschauer frohlocken sich fast außer
Atem.

Daß einer, der ziemlich schlecht raisonnierte, sich 25
einfallen ließ, gewisse Beschäftigungen und Freuden der
Menschen, die bei ungenialischen, gezwungnen Nachahmern
Arbeit und Mühseligkeit wurden, ließen sich unter die
Rubrik Künste, schöne Künste klassifizieren, zum Behuf
theoretischer Gaukelei, das ist denn der Bequemlichkeit 30
wegen Leitfaden geblieben zur Philosophie darüber, da
sie doch nicht verwandter sind als septem artes liberales
der alten Pfaffenschulen.

Wir erstaunen, wie Herr Sulzer, wenn er auch nicht

drüber nachgedacht hätte, in der Ausführung die große Unbequemlichkeit nicht fühlen mußte, daß, so lange man in generalioribus sich aufhält, man nichts sagt und höchstens durch Deklamation den Mangel des Stoffes vor Un-
5 erfahrnen verbergen kann.

Er will das unbestimmte Prinzipium: Nachahmung der Natur, verdrängen und gibt uns ein gleich unbedeutendes dafür: die Verschönerung der Dinge. Er will, nach hergebrachter Weise, von Natur auf Kunst
10 herüberschließen: „In der ganzen Schöpfung stimmt alles darin überein, daß das Aug' und die andern Sinnen von allen Seiten her durch angenehme Eindrücke gerührt werden." Gehört denn, was unangenehme Eindrücke auf uns macht, nicht so gut in den Plan der Natur als ihr
15 Lieblichstes? Sind die wütenden Stürme, Wasserfluten, Feuerregen, unterirdische Glut, und Tod in allen Elementen nicht eben so wahre Zeugen ihres ewigen Lebens als die herrlich aufgehende Sonne über volle Weinberge und duftende Orangenhaine? Was würde Herr Sulzer
20 zu der liebreichen Mutter Natur sagen, wenn sie ihm eine Metropolis, die er mit allen schönen Künsten, Handlangerinnen, erbaut und bevölkert hätte, in ihren Bauch hinunterschlänge?

Eben so wenig besteht die Folgerung: „Die Natur
25 wollte durch die von allen Seiten auf uns zuströmenden Annehmlichkeiten unsre Gemüter überhaupt zu der Sanftmut und Empfindsamkeit bilden." Überhaupt tut sie das nie, sie härtet vielmehr, Gott sei Dank, ihre echten Kinder gegen die Schmerzen und Übel ab, die sie ihnen
30 unablässig bereitet, so daß wir den den glücklichsten Menschen nennen können, der der stärkste wäre, dem Übel zu entgegnen, es von sich zu weisen und ihm zum Trutz den Gang seines Willens zu gehen. Das ist nun einem großen Teil der Menschen zu beschwerlich, ja unmöglich;

daher retirieren und retranchieren sich die meisten, sonderlich die Philosophen; deswegen sie denn auch überhaupt so adäquat disputieren.

Wie partikular und eingeschränkt ist folgendes, und wie viel soll es beweisen! „Vorzüglich hat diese zärtliche Mutter den vollen Reiz der Annehmlichkeit in die Gegenstände gelegt, die uns zur Glückseligkeit am nötigsten sind, besonders die selige Vereinigung, wodurch der Mensch eine Gattin findet.“ Wir ehren die Schönheit von ganzem Herzen, sind für ihre Attraktion nie unfühlbar gewesen; allein sie hier zum primo mobili zu machen, kann nur der, der von den geheimnisvollen Kräften nichts ahnet, durch die jedes zu seines Gleichen gezogen wird, alles unter der Sonne sich paart und glücklich ist.

Wäre es nun also auch wahr, daß die Künste zu Verschönerung der Dinge um uns wirken, so ist's doch falsch, daß sie es nach dem Beispiele der Natur tun.

Was wir von Natur sehn, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und bös, alles mit gleichem Rechte neben einander existierend. Und die Kunst ist gerade das Widerspiel: sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten. Schon das Tier durch seine Kunsttriebe scheidet, verwahrt sich; der Mensch durch alle Zustände befestigt sich gegen die Natur, ihre tausendfache Übel zu vermeiden und nur das Maß von Gutem zu genießen; bis es ihm endlich gelingt, die Zirkulation aller seiner wahr- und gemachten Bedürfnisse in einen Palast einzuschließen, sofern es möglich ist, alle zerstreute Schönheit und Glückseligkeit in seine gläserne Mauern zu bannen, wo er denn immer weicher und weicher wird,

den Freuden des Körpers Freuden der Seele substituiert, und seine Kräfte, von keiner Widerwärtigkeit zum Naturgebrauche aufgespannt, in Tugend, Wohltätigkeit, Empfindsamkeit zerfließen.

5 Herr Sulzer geht nun seinen Gang, den wir ihm nicht folgen mögen; an einem großen Trupp Schüler kann's ihm so nicht fehlen, denn er setzt Milch vor und nicht starke Speise; redet viel von dem Wesen der Künste, Zweck; und preist ihre hohe Nutzbarkeit als Mittel zu 10 Beförderung der menschlichen Glückseligkeit. Wer den Menschen nur einigermaßen kennt, und Künste und Glückseligkeit, wird hier wenig hoffen; es werden ihm die vielen Könige einfallen, die mitten im Glanz ihrer Herrlichkeit der Ennui zu Tode fraß. Denn wenn es nur 15 auf Kennerschaft angesehn ist, wenn der Mensch nicht mitwirkend genießt, müssen bald Hunger und Ekel, die zwei feindlichsten Triebe, sich vereinigen, den elenden Pococurante zu quälen.

Hierauf läßt er sich ein auf eine Abbildung der 20 Schicksale schöner Künste und ihres gegenwärtigen Zustandes, die denn mit recht schönen Farben hin imaginiert ist, so gut und nicht besser als die Geschichten der Menschheit, die wir so gewohnt worden sind in unsern Tagen, wo immer das Märchen der vier Weltalter suffizienter 25 ist, und im Ton der zum Roman umpragmatisierten Geschichte.

Nun kommt Herr Sulzer auf unsere Zeiten und schilt, wie es einem Propheten geziemt, wacker auf sein Jahrhundert; leugnet zwar nicht, daß die schönen Künste 30 mehr als zu viel Beförderer und Freunde gefunden haben, weil sie aber zum großen Zweck, zur moralischen Besserung des Volks, noch nicht gebraucht worden, haben die Großen nichts getan. Er träumt mit andern, eine weise Gesetzgebung würde zugleich Genies beleben

und auf den wahren Zweck zu arbeiten anweisen können, und was dergleichen mehr ist.

Zuletzt wirft er die Frage auf, deren Beantwortung den Weg zur wahren Theorie eröffnen soll: „Wie ist es anzufangen, daß der dem Menschen angeborne Hang zur 5 Sinnlichkeit zu Erhöhung seiner Sinnesart angewendet und in besondern Fällen als ein Mittel gebraucht werde, ihn unwiderstehlich zu seiner Pflicht zu reizen?" So halb und mißverstanden und in den Wind, als der Wunsch Cicerons, die Tugend in körperlicher Schön- 10 heit seinem Sohne zuzuführen. Herr Sulzer beantwortet auch die Frage nicht, sondern deutet nur, worauf es hier ankomme, und wir machen das Büchlein zu. Ihm mag sein Publikum von Schülern und Kennerchens getreu bleiben, wir wissen, daß alle wahre Künstler und Lieb- 15 haber auf unsrer Seite sind, die so über den Philosophen lachen werden, wie sie sich bisher über die Gelehrten beschwert haben. Und zu diesen noch ein paar Worte, auf einige Künste eingeschränkt, das auf so viele gelten mag, als es kann. 20

Wenn irgend eine spekulative Bemühung den Künsten nützen soll, so muß sie den Künstler grade angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen, daß es um sich greife und sich tätig erweise. Denn um den Künstler allein ist's zu tun, daß der keine Seligkeit des Lebens 25 fühlt als in seiner Kunst, daß, in sein Instrument versunken, er mit allen seinen Empfindungen und Kräften da lebt. Am gaffenden Publikum, ob das, wenn's ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum's gaffte, oder nicht, was liegt an dem? 30

Wer also schriftlich, mündlich oder im Beispiel, immer einer besser als der andre, den sogenannten Liebhaber, das einzige wahre Publikum des Künstlers, immer näher und näher zum Künstlergeist aufheben könnte, daß die

Seele mit einflösse ins Instrument, der hätte mehr getan als alle psychologische Theoristen. Die Herren sind so hoch droben im Empyreum transcendenter Tugendschöne, daß sie sich um Kleinigkeiten hienieden nichts
5 kümmern, auf die alles ankommt. Wer von uns Erdensöhnen hingegen sieht nicht mit Erbarmen, wie viel gute Seelen z. B. in der Musik an ängstlicher mechanischer Ausübung hangen bleiben, drunter erliegen?

Gott erhalt' unsre Sinnen, und bewahr' uns vor der
10 Theorie der Sinnlichkeit, und gebe jedem Anfänger einen rechten Meister! Weil denn die nun nicht überall und immer zu haben sind, und es doch auch geschrieben sein soll, so gebe uns Künstler und Liebhaber ein περι ἑαυτου seiner Bemühungen, der Schwierigkeiten, die ihn am
15 meisten aufgehalten, der Kräfte, mit denen er überwunden, des Zufalls, der ihm geholfen, des Geists, der in gewissen Augenblicken über ihn gekommen und ihn auf sein Leben erleuchtet, bis er zuletzt, immer zunehmend, sich zum mächtigen Besitz hinaufgeschwungen und als König
20 und Überwinder die benachbarten Künste, ja die ganze Natur zum Tribute genötigt.

So würden wir nach und nach vom Mechanischen zum Intellektuellen, vom Farbenreiben und Saitenaufziehen zum wahren Einfluß der Künste auf Herz
25 und Sinn eine lebendige Theorie versammeln, würden dem Liebhaber Freude und Mut machen, und vielleicht dem Genie etwas nutzen.

Beiträge zu Lavaters Physiognomischen Fragmenten

(1774—1775)

Von der Physiognomik überhaupt.

Man wird sich öfters nicht enthalten können, die Worte Physiognomie, Physiognomik in einem ganz weiten Sinne zu brauchen. Diese Wissenschaft schließt vom Äußern aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? Wahrlich nicht seine nackte Gestalt, unbedachte Gebärden, die seine innern Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch alle diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen läßt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein. Nur getrost! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren läßt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Hausrat eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen. Die Natur bildet den Menschen, er bildet sich um, und diese Umbildung ist doch wieder natürlich; er, der sich in die große weite Welt gesetzt sieht, umzäunt, ummauert sich eine kleine drein, und staffiert sie aus nach seinem Bilde.

Stand und Umstände mögen immer das, was den Menschen umgeben muß, bestimmen, aber die Art, womit er sich bestimmen läßt, ist höchst bedeutend. Er kann sich gleichgültig einrichten wie andere seinesgleichen, weil es sich nun einmal so schickt; diese Gleichgültigkeit kann bis zur Nachlässigkeit gehen. Eben so kann man Pünkt-

lichkeit und Eifer darinnen bemerken, auch ob er vorgreift und sich der nächsten Stufe über ihm gleichzustellen sucht, oder ob er, welches freilich höchst selten ist, eine Stufe zurückzuweichen scheint. Ich hoffe, es wird niemand
5 sein, der mir verdenken wird, daß ich das Gebiet des Physiognomisten also erweitere. Teils geht ihn jedes Verhältnis des Menschen an, teils ist auch sein Unternehmen so schwer, daß man ihm nicht verargen muß, wenn er alles ergreift, was ihn schneller und leichter zu
10 seinem großen Zwecke führen kann.

Einige Gründe der Verachtung und Verspottung der Physiognomik.

Nun noch einige Worte von der Gleichgültigkeit gegen die Physiognomik, denn diese und nicht sowohl Verachtung und Haß werden wir bei den meisten Menschen antreffen. Es ist ein Glück für die Welt, daß die
15 wenigsten Menschen zu Beobachtern geboren sind. Die gütige Vorsehung hat jedem einen gewissen Trieb gegeben, so oder anders zu handeln, der denn auch einem jeden durch die Welt hilft. Eben dieser innere Trieb kombiniert auch mehr oder weniger die Erfahrungen, die
20 der Mensch macht, ohne daß er sich dessen gewissermaßen selbst bewußt ist. Jeder hat seinen eigenen Kreis von Wirksamkeit, jeder seine eigene Freude und Leid, da er denn durch eine gewisse Anzahl von Erfahrungen bemerkt, was ihm analog ist, und so wird er nach und nach im Lieben
25 und Hassen auf das festeste bestätigt. Und so ist sein Bedürfnis erfüllt, er empfindet auf das deutlichste, was die Dinge für ein Verhältnis zu ihm haben, und daher kann es ihm einerlei sein, was für ein Verhältnis sie unter einander haben mögen. Er fühlt, daß dies und
30 jenes so oder so auf ihn wirkt, und er fragt nicht, warum es so auf ihn wirkt, vielmehr läßt er sich dadurch auf

ein oder die andre Weise bestimmen. Und so begierig der Mensch zu sein scheint, die wahre Beschaffenheit eines Dings und die Ursachen seiner Wirkungen zu erkennen, so selten wird's doch bei ihm unüberwindliches Bedürfnis. Wie viel tausend Menschen, selbst die sich einbilden, zu 5 denken und zu untersuchen, beruhigen sich mit einem qui pro quo auf einem ganz beschränkten Gemeinplatze. Also wie der Mensch ißt und trinkt und verdaut, ohne zu denken, daß er einen Magen hat, also sieht er, vernimmt er, handelt, und verbindet seine Erfahrungen, 10 ohne sich dessen eigentlich bewußt zu sein. Ebenso wirken auch die Züge und das Betragen anderer auf ihn, er fühlt, wo er sich nähern oder entfernen soll, oder vielmehr, es zieht ihn an oder stößt ihn weg, und so bedarf er keiner Untersuchung, keiner Erklärung. 15

Auch hat ein großer Teil Menschen vor der Physiognomik als einer geheimnisvollen Wissenschaft eine tiefe Ehrfurcht. Sie hören von einem wunderbaren Physiognomisten mit eben so viel Vergnügen erzählen als von einem Zauberer oder Tausendkünstler, und obgleich 20 mancher an der Untrüglichkeit seiner Kenntnisse zweifeln mag, so ist doch nicht leicht einer, der nicht was dran wendete, um sich von so einem moralischen Zigeuner die gute Wahrheit sagen zu lassen.

Lassen wir nun Hässer, Verächter und Gleichgültige, 25 jeden in seiner Art und Wesen, wie viele sind nicht wieder, denen dieses Buch als das, was es ist, willkommen sein wird. Es wäre ein törichtes Beginnen, alle Menschen auf einen Punkt, und wenn dieser Punkt die Menschheit selbst wäre, aufmerksam machen zu wollen. 30 Wem es ein Bedürfnis ist, täglich an der menschlichen Natur nähern und innigern Anteil zu nehmen, wer nicht Not hat, sich in eine kalte Beschränktheit zu verstecken, nicht durch eine anhaltende Verachtung anderer sich empor-

zuhalten nötig hat, der wird mit viel Freude seinen eigenen Gesinnungen begegnen und seine innern Gefühle manchmal in Worte ausgebildet sehen.

Über einige Umrisse aus Wests Pylades und Orest.

... Nun die männlichen Köpfe im untern Oval.
5 Orest in der Mitte. Hier ist der Ausdruck selbstgelassener fester Wehmut um einen Wink verfehlt. Aber auch so, noch immer edel, groß, und gut. Wie wahr das Ganze, die absinkende Lippe, das geneigte Haupt, die leise abwallenden Locken; und wie kontrastierend dagegen der
10 duldende Nacken des kraushaarigen, frischbärtigen Freundes, dessen angedrängtes Kinn, geschlossener Mund, aufgezogenes Nasläppchen, alles Festigkeit, Selbstgelassenheit, ruhige Erwartung des Schicksals bezeichnet. Das Auge sagt zu wenig, wie war aber auch so ein Blick zu
15 kopieren?

Der grimmige Soldat ist nichts mehr und weniger als eine akademische theatralische Flickgestalt, doch ist Trutz und Härte ganz gut ausgedrückt, ob mir gleich bei Erblickung eines solchen Kopfes immer ist, als wenn ich
20 eine wohl ausgesprochene alltägliche Sentenz läse.

Judas und Kompanie nach Rembrandt.

Nach dem Thomas von Raphaels Schöpfung ist höchst merkwürdig zu sehn, wie Rembrandt den gerad entgegengesetzten Vorwurf in seiner Laune behandelt hat. [Auch dieses Blatt bestätigt die Wahrheit: daß moralische Zer-
25 rüttung Zerrüttung der Physiognomie ist.] Wie lebhaft ist dieses Stück, und besonders die drei Hauptfiguren empfunden. Der vörderste gekrümmt stehende ist der Urheber und Ausführer der ganzen Tat. Nicht widrig sind an ihm Mund und Auge, aber dieses Verhältnis von

Stirn und Nase, das tückische Beugen, das durch die überstrebenden Falten noch vermehrt wird, bezeichnen ihn hinlänglich. Er winkt dem gegen ihm über Sitzenden die Hoffnung der wohl zu vollendenden Tat zu, der ihm mit innigfreudigem Blicke antwortet. Stirn und Nase 5 dieses Sitzenden sind edel, aber in dem Auge liegt Tücke und Kleinmut, aus der Wange lächelt niedrige Gefälligkeit, und eine kindische Hoffnung schwebt auf der Unterlippe. Judas bemerkt nicht, daß diese beide sich über ihn beschäftigen. Der Ausdruck der niedrigsten Habsucht 10 ist seinem Gesichte eingeprägt. Vergangene Niederträchtigkeit und zukünftige macht ihm bange, und der Anblick des Geldes ist ihm nur ein Moment ängstlicher Erholung. [Der mit der großen Mütze scheint mir allein unbedeutend. Der letzte steht in der schändlichsten Selbstgenugsamkeit da, 15 und scheint sich über die Bettelgestalt des Judas innerlich aufzuhalten. In dem Auge welche Kleinheit der Seele, die eingedrückte Stirn halb Wahnsinn, die oben vorspringende Nase stumpfe Tierheit, und dann der Spott, die trutzige Schwäche, das Wohlbehagen, von dem Nasläppchen bis 20 zum Hals herab. Es ist eine der scheußlichsten und bedeutendsten Karikaturen.]

Von den oft nur scheinbaren Fehlschlüssen des Physiognomisten.

Mit physiognomischen Gefühlen und Urteilen geht es wie mit allen Gefühlen und Urteilen. Wenn man Mißverstand verhüten, keinen Widerspruch dulden wollte, 25 müßte man damit sich gar nicht an Laden legen.

Keinem Menschen kann die Allgemeinheit zugestanden werden, sie wird keinem zugestanden. Das, was ein Teil Menschen als göttlich, herrlich, überschwenglich anbeten, wird von andern als kalt, als abgeschmackt verworfen. 30 Nicht aber, daß ich dadurch wieder in die alte Nacht mich schlafen legen und so eindämmernd hinlallen wollte: also

hält einer das vor schön und gut, der andere das; also ist alles unbestimmt, also packt ein mit eurer Physiognomik. Nicht so! Wie die Sachen eine Physiognomie haben, so haben auch die Urteile die ihrige, und eben daß die Urteile verschieden sind, beweist noch nicht, daß ein Ding bald so, bald so ist. Nehmen wir zum Beispiel ein Buch, das die Freuden und das Elend der Liebe mit den lebhaftesten Farben schildert. Alle junge Leute fallen drüber her, erheben, verzehren, verschlingen es; und ein Alter, dem's unter die Hände kommt, macht's gelassen oder unwillig zu, und sagt: „Das verliebte Zeug! Leider, daß es in der Welt so ist, was braucht man's noch zu schreiben?"

Lassen Sie nun von jeder Seite einen Kämpfer auftreten! Der eine wird beweisen, daß das Buch vortrefflich ist, der andere, daß es elend ist! Und welcher hat Recht? Wer soll's entscheiden? Niemand denn der Physiognomist. Der tritt dazwischen und sagt: begebt euch zur Ruh, euer ganzer Streit nährt sich mit den Worten *fürtrefflich* und *elend*. Das Buch ist weder fürtrefflich noch elend. Es hat nur deine ganze Gestalt, guter Jüngling, es enthält alles, was sie bezeichnet: diese blühende Wange, diesen hoffenden Blick, diese vordringende Stirn; und weil dir's gleich sieht, weil es vor dir steht wie du vor dir selbst oder deinem Spiegel, so nennst du's deinesgleichen, oder, welches eins ist, deinen Freund, oder, welches eins ist, fürtrefflich. Du Alter hingegen würdest ein Gleiches tun, wenn diese Blätter so viel Erfahrung, Klugheit, praktischen Sinn enthielten.

Sind Sie nun wohl überzeugt, daß, wie das Buch seine Physiognomie hatte, also haben auch die Urteile die ihrige, und daß hier nur durch den dritten Ruhigen jedem sein Platz angewiesen werden konnte?

Nun aber, ist der Dritte immer ruhig? Neigt er

sich nicht auch oft nach seinesgleichen? Gut! Dafür ist auch er Mensch, und darum geben wir hier nur Beiträge, nur Fragmente, die auch ihre Physiognomie haben, und wenn die, so darüber urteilen werden, sich auch treu bleiben, so wird jedes Urteil ein Beitrag zu unsern Fragmenten sein.

Alles wirkt verhältnismäßig in der Welt, das werden wir noch oft zu wiederholen haben. Das allgemeine Verhältnis erkennet nur Gott; deswegen alles menschliche, philosophische und so auch physiognomische Sinnen und Trachten am Ende auf ein bloßes Stottern hinauslauft. Und wenn zugestanden ist: daß in der Dinge Reihe viel mißlingt, warum sollte man von einer Reihe dargestellter Beobachtungen viel harmonische Konsistenz erwarten?

Ein Kopf nach Raphael.

[Wer den Ausdruck dieses Kopfs vollkommen richtig, das ist, so bestimmen kann, daß es jeder Fühlende fühlt: das ist Wahrheit! der darf sich auf die Feinheit und Schärfe seines physiognomischen Gefühls etwas zu gute tun.

Ist's prüfende Aufmerksamkeit, oder ist's mehr abergläubische Andacht, oder ein Gemisch von beiden, was diesen Kopf so charakteristisch macht? oder ist's Sehnsucht mit Hoffnung vermischt? —

In großer inniger Bewegung ist die Seele gewiß! Und diese Seele hat Kraft! Kraft bildet diese Augbraune; Kraft treibt die Stirne bei diesen Augbraunen so stark heraus; Kraft ist's, die dem Auge diesen festen scharfen Umriß gibt, dieses Feuer in den Blick treibt; Kraft, die den äußern Umriß der Nase, besonders der Spitze, so formt, so beschneidet; Kraft ist im Umrisse des Kinns und der ganzen Kinnlade. —

Aber widersprechende Schwachheit in der allzutiefen Höhlung der Nasenwurzel beim Aug', und kraftlos ist das Ohr. —]

Aber dann wiederum, die Stellung, wie seelevoll! wie harmonierend mit dem Blicke! —

Mir scheint es am meisten einen gefühlvollen Denker zu bezeichnen, dessen Herz lange schon einer Wahrheit 5 ahnend entgegenschlug, und worüber sich in seiner Stirne Glauben und Zweifel wechselsweise bewegten — und auf einmal steht vor ihm die sinnliche Gewißheit dessen, was er ahnete, hoffte. Sein Aug' und Augbraunen heben sich in freudig schauendem Triumph, in seiner 10 Stirne gründet sich ewige Bestätigung, und sein nun ganz frei schlagendes Herz drängt sich auf der liebenden Lippe dem ersehnten Gegenstande zu. Kurz, mir ist es der Mann, der durch ein sinnliches Wunder für viel Lieben, Sinnen und Drang belohnt wird.

Ein zweiter Kopf nach Raphael.

15 [Stiller, nicht flüchtiger — Leser — was sagt dir und mir — stille Beobachtung dieses Raphaelischen Kopfes! — Wird er wohl bestimmt genug gezeichnet sein — um leicht erklärbar zu sein? —

Mir liegt drinne mitteilende Versicherung auf das reinste 20 ausgedrückt. Die beigezeichnete aufdeutende Hand, die Stellung des Rückens läßt keinen Zweifel übrig. — „Siehst du den, der helfen kann, der hilft!" scheint sie mit fliegender Eile zu sagen. Nur ist ein Fehler der Zeichnung zu bemerken, wodurch der Kopf ein schiefes Ansehn bekommt. 25 Er soll nach der Intention des Erfinders nicht allein sich vorbiegen, sondern auch gegen den Zuschauer herüberhängen. Daher sieht man eben auf den Scheitel; die Stirne macht mit der Nasenwurzel einen sanften Winkel, der Stirnknochen bedeckt das Augenlid, das Nasläppchen das Nasloch, die 30 Oberlippe die Unterlippe, und darum sieht man zwischen der Unterlippe und dem Kinn so einen wunderbaren Raum, und so weit ist's noch ziemlich richtig, nur das Kinn geht nicht genug ins Blatt hinein, und der Einschnitt unten verdirbt alle Wirkung, indem er nach der obern Lage des

Kopfs von der Runde des Backen bedeckt sein müßte. Dadurch bekommt der Kopf ein falsches Ansehn, und man weiß nicht, wodurch der reine feste Eindruck gestört wird.] Freilich ist auch das Auge zu graß. Doch ist die gepackte Stirne, der parallele Rücken der Nase, die Fülle der Wange ganz trefflich; und die übermäßig vorstehende Oberlippe ein Beispiel zur Bemerkung, wie Raphael, um Wahrheit, Bedeutung und Wirkung hervorzubringen, selbst die Wahrheit geopfert. Schau einen Augenblick hinweg und dann wieder hin! scheint sie nicht zu sprechen? Zwar spricht die ganze Stellung, in ihrer kleinsten Linie. Aber wo konzentriert sich alles? — Auf der Oberlippe! Indem dein Aug' eine wahre proportionierte Lippe erwartet, wird es hervorgeführt, die verlängerte Lippe scheint sich zu bewegen, und indem du dich bemühst, sie in Gedanken zurückzubringen, bewegt sie sich immer aufs neue vorwärts; auch ruht wirklich die ganze Kraft der Gestalt auf dieser Oberlippe.

[Vielleicht kommt manchem dieses wie Geistersehen vor, was ich ahnungsvoll nach dem Original, durch den Schleier dieser harten Kopie kommentiere.]

Klopstock.

... Diese sanftabgehende Stirne bezeichnet reinen Menschenverstand; ihre Höhe über dem Auge Eigenheit und Feinheit; es ist die Nase eines Bemerkers; in dem Munde liegt Lieblichkeit, Präzision, und in der Verbindung mit dem Kinne Gewißheit. Über dem Ganzen ruht ein unbeschreiblicher Friede, Reinheit und Mäßigkeit.

Homer nach einem in Konstantinopel gefundenen Bruchstück.

[Ein gutes, väterliches, vertrauliches Gesicht, voll Bonhomie und Treuherzigkeit! Solche Stirne — vergleiche sie mit der forschenden, entwickelnden Kraft, die Mendels-

sohns Stirne oben so wölbt, unten so schärft — — Solche Stirne ist des Sehers, nicht des Forschers. Die Nase ist des Feinfühlenden — keines Süßzärtlichen und keines Rohen. Voll Güte und Weisheit ist der Übergang von der Nase zur Oberlippe.

Der Homer in der nachstehenden Vignette ist mehr Mann, ohne alle Rohigkeit! Auch sanfter, fühlender Beobachter — Nein! Seher, Hörer! Ein gerades, redliches, liebes Gesicht, dem jede gerade, redliche Seele herzlich wohl will.]

(Also in beiden nicht Homer! Drum sei mir erlaubt, die Gefühle über dessen Büste, die in Gipsabguß vor mir steht, und die jeder Liebhaber so oft zu sehen Gelegenheit hat, hier niederzulegen, bis etwa in folgenden Teilen eine glückliche Nachbildung desselben aufgestellt werden kann.)

Tret' ich unbelehrt vor diese Gestalt, so sag' ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. In ihr ist alles Bild geblieben, und alle ihre Muskeln ziehen sich hinauf, um die lebendigen Gestalten zur sprechenden Wange herabzuleiten. Niemals haben sich diese Augbraunen niedergedrängt, um Verhältnisse zu durchforschen, sie von ihren Gestalten abgesondert zu fassen, hier wohnt alles Leben willig mit und neben einander.

Es ist Homer!

Dies ist der Schädel, in dem die ungeheuren Götter und Helden so viel Raum haben als im weiten Himmel und der grenzlosen Erde. Hier ist's, wo Achill

μεγας μεγαλωστι τανυσθεις
Κειτο!

Dies ist der Olymp, den diese rein erhabne Nase wie ein andrer Atlas trägt, und über das ganze Gesicht solche Festigkeit, solch eine sichere Ruhe verbreitet.

Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an, und vollendet den Vater der Dichter.

Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen, diese Redemuskeln, die betretnen Wege, auf 5 denen Götter und Heroen zu den Sterblichen herabsteigen; der willige Mund, der nur die Pforte solcher Erscheinungen ist, scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld; und die Hülle der Haare und des Barts verbirgt und verehrwürdiget den Umfang 10 des Haupts.

Zwecklos, leidenschaftlos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung und Belohnung.

Rameau.

Sieh diesen reinen Verstand! — ich möchte nicht das 15 Wort Verstand brauchen — Sieh diesen reinen, richtigen, gefühlvollen Sinn, der's ist, ohne Anstrengung, ohne mühseliges Forschen! Und sieh dabei diese himmlische Güte!

Die vollkommenste, liebevollste Harmonie hat diese 20 Gestalt ausgebildet. Nichts Scharfes, nichts Eckigtes an dem ganzen Umrisse, alles wallt, alles schwebt ohne zu schwanken, ohne unbestimmt zu sein. Diese Gegenwart wirkt auf die Seele wie ein genialisches Tonstück, unser Herz wird dahingerissen, ausgefüllt durch dessen Liebens- 25 würdigkeit, und wird zugleich festgehalten, in sich selbst gekräftigt, und weiß nicht warum? — Es ist die Wahrheit, die Richtigkeit, das ewige Gesetz der stimmenden Natur, die unter der Annehmlichkeit verborgen liegt.

Sieh diese Stirne! diese Schläfe! in ihnen wohnen 30 die reinsten Tonverhältnisse. Sieh dieses Auge! es schaut nicht, bemerkt nicht, es ist ganz Ohr, ganz Aufmerksam-

keit auf innres Gefühl. Diese Nase! Wie frei! wie fest! ohne starr zu sein — und dann, wie die Wange von einem genüglichen Gefallen an sich selbst belebt wird, und den lieben Mund nach sich zieht! und wie die freund-
5 lichste Bestimmtheit sich in dem Kinne rundet! Dieses Wohlbefinden in sich selbst, von umherblickender Eitelkeit und von versinkender Albernheit gleichweit entfernt, zeugt von dem innern Leben dieses trefflichen Menschen.

Ein Torenkopf.

Die Gestalt dieses wahnwitzigen Menschen ist wie
10 ein Baumblatt, das der Mehltau auch nur auf einem einzigen Punkte traf; von dem Orte aus verzieht sich die Form; nach dem Orte hin verziehen sich die Linien, und so zucken hier nach dem verschobnen Gehirne all' die übrigen Züge.

15 Gehinderte Wirkung also ist sichtlich an diesem Profile.

Ein beschäftigter Mensch; zwar kleinlich und ängstlich beschäftigt, hypochondrisch ausgetrocknet, durch Wollust entschnellkraftet; kurzsichtig von Natur und schwach.
20 — Um die Schläfe ist der Sitz seiner Torheit, wo die ohne das ärmlich wirkenden Geister verrauchten.

Scipio.

Hohe, gewaltige, immer gegenwärtige Heldenkraft, Widerstand, Adel und Güte. Der Knochenbau des Kopfs und die Bildung des Ganzen höchst gewaltig und fest.
25 Daß aber die Muskeln etwas Schlaffes und Schwammigtes haben, ist wahrscheinlich Fehler der Zeichnung: dadurch schwebt eine Schattierung von moralischer Schwäche, Beschränktheit und Langsamkeit über der Gestalt. Unbeweglich in seinen Verhältnissen ist der Mann,
30 stets den Augenblick ergreifend, immer Taten und Hand-

lungen und Schicksale vergleichend, und mit sich verbindend. Kein Zug von unteilnehmendem, allgemeinem Forschen. Befestiger seiner Stadt und selbst Bollwerk.

Titus.

Gewißheit seiner selbst, Beständigkeit, reine Erkenntnis dessen, was ihn umgibt. Die Stirn und Augen- 5
knochen auf dem Bilde hier teils unbestimmt, teils verzogen, doch noch immer Festigkeit, Scharfsinn, Hochsinn. In dem fast ganz vernachlässigten Auge noch immer Feinheit. Höchst edel und trefflich die Nase. Der Mund von bestimmter Weisheit und Güte träufelnd, Behaglich- 10
keit der Wangen, und Säulenkraft des Nackens.

Tiberius.

Ein böser Geist vom Herrn ist über ihm, sein Herz ist gedrängt, schwarze Bilder schweben vor seiner Stirne, er zieht sie widerstrebend zusammen, will mit dem unmutigen Herrscherblicke die Geisterscharen vertreiben, es 15
gelingt ihm nicht. Unmutiges Nachdenken quält ihn. Vergebens, daß über seinen Augen reiner Verstand wohnen, in lichten Verhältnissen sich weiden könnte! Sein Blut, schwarz wie sein Haar, färbt ihm alle Vorstellungen nächtlich. Halb grimmig hebt sich die Nase; leiser, ängst- 20
licher Trutz ist im gehobenen Munde; scheu und doch fest ist das ganze Wesen. Man bringe in Gedanken alle Züge zur Ruhe, gieße in seine Adern wenige Züge besänftigender, belebender, schaffender Frühlingsluft, verdünne sein Blut und spüle die Zerstörungsbegier, die 25
von ihm selbst beginnt, ihm aus den Sinnen; so habt ihr ihn zum großen, edeln, guten Manne wiedergeboren.

Brutus.

Welche Kraft ergreift dich mit diesem Anblicke! Schau die unerschütterliche Gestalt! Diesen ausgebildeten Mann, und diesen zusammengeknoteten Drang! Sieh das ewige Bleiben und Ruhen auf sich selbst! Welche Gewalt und welche Lieblichkeit! Nur der mächtigste und reinste Geist hat diese Bildung ausgewirkt.

Eherner Sinn ist hinter der steilen Stirne befestigt, er packt sich zusammen, und arbeitet vorwärts in ihren Höckern, jeder wie die Buckeln auf Fingals Schild von heischendem Schlacht- und Tatengeiste schwanger. Nur Erinnerung von Verhältnissen großer Taten ruht in den Augenknochen, wo sie durch die Naturgestalt der Wölbungen zu anhaltendem mächtig wirksamen Anteil zusammengestrengt wird. Doch ist für Liebe und Freundschaft in der Fülle der Schläfe ein gefälliger Sitz überblieben. — Und die Augen! dahin blickend. Als des Edlen, der vergebens die Welt außer sich sucht, deren Bild in ihm wohnt, zürnend und teilnehmend. Wie scharf und klug das obere Augenlid; wie voll, wie sanft das untere! Welche gelinde kraftvolle Erhabenheit der Nase! Wie bestimmt die Kuppe, ohne fein zu sein, und die Größe des Nasenloches und des Nasenläppchens, wie lindert sie das Angespannte des Übrigen! Und eben in diesen untern Teilen des Gesichts wohnt eine Ahnung, daß dieser Mann auch Sammlung gelassener Eindrücke fähig sei. In der Ableitung des Muskels zum Munde herab schwebt Geduld, in dem Munde ruht Schweigen, natürliche liebliche Selbstgelassenheit, die feinste Art des Trutzes. Wie ruhig das Kinn ist, und wie kräftig ohne Gierigkeit und Gewaltsamkeit sich so das Ganze schließt!

Betrachte nun den äußern Umriß! wie gedrängt markig! und wiederholt die Ehernheit der Stirne, die

Wirksamkeit des Augenknochens, den gefällig festen Raum an der Seite des Auges, die Stärke der Wangen, die Fülle des Mundes, und des Kinns anschließende Kraft.

Ich habe geendigt, und schaue wieder, und fange wieder von vornen an! 5

Mann verschlossener Tat! langsam reifender, aus tausend Eindrücken zusammen auf einen Punkt gewirkter, auf einen Punkt gedrängter Tat! In dieser Stirne ist nichts Gedächtnis, nichts Urteil, es ist ewig gegenwärtiges, ewig wirkendes, nie ruhendes Leben, Drang und Weben! 10 Welche Fülle in den Wölbungen aller Teile! wie angespannt das Ganze! Dieses Auge faßt den Baum bei der Wurzel.

Über allen Ausdruck ist die reine Selbstigkeit dieses Mannes. Beim ersten Anblicke scheint was Verderbendes 15 dir entgegenzustreben. Aber die treuherzige Verschlossenheit der Lippen, die Wangen, das Auge selbst! — Groß ist der Mensch, in einer Welt von Großen. Er hat nicht die hinlässige Verachtung des Tyrannen, er hat die Anstrengung dessen, der Widerstand findet, dessen, der sich 20 im Widerstande bildet; der nicht dem Schicksale, sondern großen Menschen widerstrebt; der unter großen Menschen geworden ist. Nur ein Jahrhundert von Trefflichen konnte den Trefflichsten durch Stufen hervorbringen.

Er kann keinen Herrn haben, kann nicht Herr sein. 25 Er hat nie seine Lust an Knechten gehabt. Unter Gesellen mußt' er leben, unter Gleichen und Freien. In einer Welt voll Freiheit edler Geschöpfe würd' er in seiner Fülle sein. Und daß das nun nicht so ist, schlägt im Herzen, drängt zur Stirne, schließt den Mund, bohrt 30 im Blicke! Schaut hier den gordischen Knoten, den der Herr der Welt nicht lösen konnte.

Cäsar.

Ich bin nicht in der Stimmung, von Cäsarn zu reden; und wer kennt nicht Cäsarn ohne mein Stammeln? Nur also die beiden Kupfer.

Das schattierte! Welche verzerrte Reste des ersten
5 unter den Menschen! Schatten von Hoheit, Festigkeit, Leichtigkeit, Unvergleichbarkeit sind übrig geblieben. Aber die gekräuselte, unbestimmte, und fatal zurückgehende Stirne! das verzogene, abgeschlappte untere Augenlid! Der schwankende, abziehende Mund! — Vom Halse sag'
10 ich nichts — Im Ganzen eine eherne, übertyrannische Selbstigkeit.

Der Umriß! wie wahrhaft groß, rein und gut! Mächtig und gewaltig ohne Trutz. Unbeweglich und unwiderstehlich. Weise, tätig, erhaben über alles, sich
15 fühlend Sohn des Glücks, bedächtig, schnell — Inbegriff aller menschlichen Größe.

Aus Goethes Brieftasche

(1775)

Folgende Blätter streu' ich ins Publikum mit der Hoffnung, daß sie die Menschen finden werden, denen sie Freude machen können. Sie enthalten Bemerkungen
20 und Grillen des Augenblicks, meist über bildende Kunst, und scheinen also hier am unrechten Platz hingeworfen. Sei's also nur denen, die einen Sprung über die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird, als salto mortale nicht fürchten, und solchen, die mit freundlichem Herzen
25 aufnehmen, was man ihnen in harmloser Zutraulichkeit hinreicht.

Nach Falconet und über Falconet.

„Aber“, möchte einer sagen, „diese schwebende Verbindungen, diese Glanzkraft des Marmors, die die Übereinstimmung hervorbringen, diese Übereinstimmung selbst, begeistert sie nicht den Künstler mit der Weichheit, mit der Lieblichkeit, die er nachher in seine Werke legt? Der 5
Gips dagegen, beraubt er ihn nicht einer Quelle von Annehmlichkeiten, die sowohl die Malerei als die Bildhauerkunst erheben? Diese Bemerkung ist nur obenhin. Der Künstler findet die Zusammenstimmung weit stärker in den Gegenständen der Natur als in einem Marmor, 10
der sie vorstellt. Das ist die Quelle, wo er unaufhörlich schöpft, und da hat er nicht, wie bei der Arbeit nach dem Marmor, zu fürchten, ein schwacher Kolorist zu werden. Man vergleiche nur, was diesen Teil betrifft, Rembrandt und Rubens mit Poussin und entscheide nachher, was ein 15
Künstler mit allen den sogenannten Vorzügen des Marmors gewinnt! Auch sucht der Bildhauer die Stimmung nicht in der Materie, woraus er arbeitet, er versteht sie in der Natur zu sehen, er findet sie so gut in dem Gips als in dem Marmor;* denn es ist falsch, daß der Gips 20
eines harmonischen Marmors nicht auch harmonisch sei, sonst würde man nur Abgüsse ohne Gefühl machen können; das Gefühl ist Übereinstimmung und vice versa.“

Die Liebhaber, die so bezaubert von diesen tons,

---

*) Warum ist die Natur immer schön? überall schön? überall bedeutend? sprechend? Und der Marmor und Gips, warum will der Licht, besonder Licht haben? Ist's nicht, weil die Natur sich ewig in sich bewegt, ewig neu erschafft, und der Marmor, der belebteste, da steht tot, erst durch den Zauberstab der Beleuchtung zu retten von seiner Leblosigkeit?

diesen feinen Schwingungen sind, haben nicht Unrecht; denn es zeigen sich solche an dem Marmor so gut wie in der ganzen Natur, nur erkennt man sie leichter da, wegen der einfachen und starken Wirkung, und der Lieb-
5 haber, weil er sie hier zum erstenmal bemerkt, glaubt, daß sie nirgends oder wenigstens nirgends so kräftig anzutreffen seien. Das Aug' des Künstlers aber findet sie überall. Er mag die Werkstätte eines Schusters betreten oder einen Stall, er mag das Gesicht seiner Geliebten,
10 seine Stiefel oder die Antike ansehn, überall sieht er die heiligen Schwingungen und leise Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet. Bei jedem Tritte eröffnet sich ihm die magische Welt, die jene große Künstler innig und beständig umgab, deren Werke in Ewigkeit den wett-
15 eifernden Künstler zur Ehrfurcht hinreißen, alle Verächter, ausländische und inländische, studierte und unstudierte, im Zaum halten, und den reichen Sammler in Kontribution setzen werden.

Jeder Mensch hat mehrmal in seinem Leben die
20 Gewalt dieser Zauberei gefühlt, die den Künstler allgegenwärtig faßt, dadurch ihm die Welt ringsumher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen
25 geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollsten Harmonien zusammenfließen?

Davon fühlt nun der Künstler nicht allein die
30 Wirkungen, er dringt bis in die Ursachen hinein, die sie hervorbringen. Die Welt liegt vor ihm, möcht' ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie

besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: das Gefühl ist die Harmonie und vice versa.

Und das ist es, was immer durch die Seele des Künstlers webt, was in ihm nach und nach sich zum verstandensten Ausdrucke drängt, ohne durch die Er- 5 kenntniskraft durchgegangen zu sein.

Auch dieser Zauber ist's, der aus den Sälen der Großen und aus ihren Gärten flieht, die nur zum Durchstreifen, nur zum Schauplatz der an einander hinwischenden Eitelkeit ausstaffiert und beschnitten sind. Nur da, wo 10 Vertraulichkeit, Bedürfnis, Innigkeit wohnen, wohnt alle Dichtungskraft, und weh dem Künstler, der seine Hütte verläßt, um in den akademischen Pranggebäuden sich zu verflattern! Denn wie geschrieben steht: es seie schwer, daß ein Reicher ins Reich Gottes komme, eben so schwer 15 ist's auch, daß ein Mann, der sich der veränderlichen modischen Art gleichstellt, der sich an der Flitterherrlichkeit der neuen Welt ergetzt, ein gefühlvoller Künstler werde. Alle Quellen natürlicher Empfindung, die der Fülle unsrer Väter offen waren, schließen sich ihm. Die papierne 20 Tapete, die an seiner Wand in wenig Jahren verbleicht, ist ein Zeugnis seines Sinns und ein Gleichnis seiner Werke.

Über das Übliche sind schon so viel Blätter verdorben worden; mögen diese mit drein gehn! Mich 25 dünkt, das Schickliche gelte in aller Welt fürs Übliche; und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt, im Kämmerlein und auf 30 dem Felde gegenwärtig fühlen und nicht des umständlichen Prachts von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. Ich setze da drei Meister zusammen, die man fast immer durch Berge und

Meere zu trennen pflegt, aber ich dürfte mich wohl getrauen, noch manche große Namen herzusetzen, und zu beweisen, daß sie sich alle in diesem wesentlichen Stücke gleich waren.

5 Ein großer Maler wie der andre lockt durch große und kleine empfundne Naturzüge den Zuschauer, daß er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, und wird nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Malers versetzt. Und was kann er 10 im Grunde verlangen, als daß ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Teilnehmung hingezaubert werde?

Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäurin vorstellt, sieht freilich jedes 15 Herrchen, daß entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt ist, welche vermeldet: Christus seie zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht! sagt er. Und wie? — Hat Raphael was anders, was mehr gemalt als eine liebende Mutter mit 20 ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Sujet etwas anders zu malen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle für Dichter und Maler in allen Zeiten? Aber es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und die gesteifte Kirchen- 25 schicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln aller Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als ließ' sie's um 30 Geld sehn oder habe sich, nach ausgeruhten vier Wochen, mit aller Kindbettsmuße und Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet? Das ist nun schicklich! das ist gehörig! das stößt nicht mit der Geschichte!

Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er ver-

setzt uns in einen dunkeln Stall; Not hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu teilen; sie sind beide bis an Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist alles düster, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen 5 dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein. Der vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: ist hier der neu- 10 geborne König der Juden?

Und so ist alles Costume lächerlich! denn auch der Maler, der's euch am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Manns Stengelgläser setzte, würde 15 übel angesehen werden, und drum hilft er sich mit abenteuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt euch durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zu 20 Bewundrung und Ehrfurcht.

Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubensens Weiber zu fleischig! Ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erd' 25 und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehmann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden.*

*) In dem Stück von Goudt nach Elsheimer: Philemon und Baucis, hat sich Jupiter auf einem Großvaterstuhl niedergelassen, Merkur ruht auf einem niederen Lager aus, Wirt und Wirtin sind nach ihrer Art beschäftigt, sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der

Es ist törig, von einem Künstler zu fordern, er soll
viel, er soll alle Formen umfassen. Hatte doch oft die
Natur selbst für ganze Provinzen nur *eine* Gesichts-
gestalt zu vergeben. Wer allgemein sein will, wird
5 nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig
als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will.
Das Haften an eben denselben Gegenständen, an dem
Schrank voll alten Hausrats und wunderbaren Lumpen
hat Rembrandt zu dem Einzigen gemacht, der er ist. Denn
10 ich will hier nur von Licht und Schatten reden, ob sich
gleich auf Zeichnung eben das anwenden läßt. Das Haften
an eben der Gestalt unter *einer* Lichtsart muß not-
wendig den, der Auge hat, endlich in alle Geheimnisse
leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist.
15 Nimm jetzo das Haften an *einer* Form, unter *allen*
Lichtern, so wird dir dieses Ding immer lebendiger,
wahrer, runder, es wird endlich du selbst werden. Aber
bedenke, daß jeder Menschenkraft ihre Grenzen gegeben
sind. Wie viel Gegenstände bist du im stande so zu fassen,
20 daß sie aus dir wieder neu hervorgeschaffen werden mögen?
Das frag' dich, geh vom Häuslichen aus und verbreite
dich, so du kannst, über alle Welt.

Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe
im Juli 1775.

Vorbereitung.

Wieder an deinem Grabe und dem Denkmal des
ewigen Lebens in dir über deinem Grabe, heiliger Erwin,

Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Merkurs
Beihilfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein
Zug nicht mehr wert ist als ein ganzes Zeughaus wahr-
hafter antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dich-
ten, Trachten und Schreiben aufgeben.

fühle ich, Gott sei Dank, daß ich bin, wie ich war, noch immer so kräftig gerührt von dem Großen und, o Wonne! noch einziger, ausschließender gerührt von dem Wahren als ehemals, da ich oft aus kindlicher Ergebenheit das zu ehren mich bestrebte, wofür ich nichts fühlte und, mich 5 selbst betrügend, den kraft- und wahrheitsleeren Gegenstand mit liebevoller Ahnung übertünchte. Wie viel Nebel sind von meinen Augen gefallen, und doch bist du nicht aus meinem Herzen gewichen, alles belebende Liebe! Die du mit der Wahrheit wohnst, ob sie gleich sagen, du seist 10 lichtscheu und entfliehend im Nebel.

Gebet.

Du bist Eins und lebendig, gezeugt und entfaltet, nicht zusammengetragen und geflickt. Vor dir, wie vor dem schaumstürmenden Sturze des gewaltigen Rheins, wie vor der glänzenden Krone der ewigen Schneegebirge, 15 wie vor dem Anblick des heiter ausgebreiteten Sees und deiner Wolkenfelsen und wüsten Täler, grauer Gotthard! wie vor jedem großen Gedanken der Schöpfung, wird in der Seele reg, was auch Schöpfungskraft in ihr ist. In Dichtung stammelt sie über, in kritzelnden Strichen 20 wühlt sie auf dem Papier Anbetung dem Schaffenden, ewiges Leben, umfassendes, unauslöschliches Gefühl des, das da ist und da war und da sein wird.

Erste Station.

Ich will schreiben, denn mir ist's wohl, und so oft ich da schrieb, ist's auch andern wohl worden, die's lasen, 25 wenn ihnen das Blut rein durch die Adern floß und die Augen ihnen hell waren. Mög' es euch wohl sein, meine Freunde, wie mir in der Luft, die mir über alle Dächer der verzerrten Stadt morgendlich auf diesem Umgange entgegen weht. 30

Zweite Station.

Höher in der Luft, hinabschauend, schon überschauend die herrliche Ebne, vaterlandwärts, liebwärts, und doch voll bleibenden Gefühls des gegenwärtigen Augenblicks.

Ich schrieb ehmals ein Blatt verhüllter Innigkeit, 5 das wenige lasen, buchstabenweise nicht verstanden, und worin gute Seelen nur Funken wehen sahen des, was sie unaussprechlich und unausgesprochen glücklich macht. Wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen, und von Maßverhält- 10 nissen poetisch lallen! Und doch geht mir's jetzt nicht besser. So sei es denn mein Schicksal, wie es dein Schicksal ist, himmelanstrebender Turn, und deins, weit- verbreitete Welt Gottes! angegafft und läppchensweise in den Gehirnchen der Welschen aller Völker auftapeziert 15 zu werden.

Dritte Station.

Hätt' ich euch bei mir, schöpfungsvolle Künstler, ge- fühlvolle Kenner! deren ich auf meinen kleinen Wande- rungen so viele fand, und auch euch, die ich nicht fand und die sind! Wenn euch dies Blatt reichen wird, laßt 20 es euch Stärkung sein gegen das flache unermüdete An- spulen unbedeutender Mittelmäßigkeit, und solltet ihr an diesen Platz kommen, gedenkt mein in Liebe.

Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden, die Ein- 25 drücke bleiben flach und einzeln in der Seele; drum lassen sie sich so leicht durch fremdes Urteil leiten, sie sind willig, die Eindrücke anders ordnen, verschieben und ihren Wert auf und ab bestimmen zu lassen.

Hier ward durch Lenzens Ankunft die Andacht des 30 Schreibers unterbrochen, die Empfindung ging in Ge-

spräche über, unter welchen die übrigen Stationen vollendet wurden. Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr: daß Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen, und daß nur durch diese ein selbständig Werk, wie andere 5 Geschöpfe durch ihre individuelle Keimkraft hervorgetrieben werden.

Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur

(1788—1789)

Baukunst.

Es war sehr leicht zu sehen, daß die Steinbaukunst der Alten, insofern sie Säulenordnungen gebrauchten, von der Holzbaukunst ihr Muster genommen habe. Vitruv 10 bringt bei dieser Gelegenheit das Märchen von der Hütte zu Markte, das nun auch von so vielen Theoristen angenommen und geheiliget worden ist; allein ich bin überzeugt, daß man die Ursachen viel näher zu suchen habe.

Die dorischen Tempel der ältesten Ordnung, wie sie 15 in Großgriechenland und Sizilien bis auf den heutigen Tag noch zu sehen sind und welche Vitruv nicht kannte, bringen uns auf den natürlichen Gedanken: daß nicht eine hölzerne Hütte zuerst den sehr entfernten Anlaß gegeben habe. 20

Die ältesten Tempel waren von Holz, sie waren auf die simpelste Weise aufgebaut, man hatte nur für das Notwendigste gesorgt. Die Säulen trugen den Hauptbalken, dieser wieder die Köpfe der Balken, welche von innen heraus lagen, und das Gesims ruhte oben drüber. 25 Die sichtbaren Balkenköpfe waren, wie es der Zimmermann nicht lassen kann, ein wenig ausgekerbt, übrigens

aber der Raum zwischen denselben, die sogenannten Metopen, nicht einmal verschlagen, so daß man die Schädel der Opfertiere hineinlegen, daß Pylades, in der Iphigenie auf Tauris des Euripides, hindurchzukriechen
5 den Vorschlag tun konnte. Diese ganz solide, einfache und rohe Gestalt der Tempel war jedoch dem Auge des Volks heilig, und da man anfing, von Stein zu bauen, ahmte man sie, so gut man konnte, im dorischen Tempel nach.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß man bei hölzernen
10 Tempeln auch die stärksten Stämme zu Säulen genommen habe, weil man sie, wie es scheint, ohne eigentliche Verbindung der Zimmerkunst dem Hauptbalken nur gerad untersetzte. Als man diese Säulen in Stein nachzuahmen anfing, wollte man für die Ewigkeit bauen;
15 man hatte aber nicht jederzeit die festesten Steine zur Hand: man mußte die Säulen aus Stücken zusammensetzen, um ihnen die gehörige Höhe zu geben, man machte sie also sehr stark im Verhältnis zur Höhe und ließ sie spitzer zugehen, um die Gewalt ihres Tragens zu ver-
20 mehren.

Die Tempel von Pästum, Segeste, Selinunt, Girgent sind alle von Kalkstein, der mehr oder weniger sich der Tuffsteinart nähert, die in Italien Travertin genannt wird; ja die Tempel von Girgent sind alle von dem
25 losesten Muschelkalkstein, der sich denken läßt. Sie waren auch deshalb von der Witterung so leicht anzugreifen und ohne eine andere feindliche Gewalt zu zerstören.

Man erlaube mir eine Stelle des Vitruv hierher zu deuten, wo er erzählt, daß Hermogenes, ein Architekt,
30 da er zu Erbauung eines dorischen Tempels den Marmor beisammen gehabt, seine Gedanken geändert und daraus einen jonischen gebaut habe.

Vitruv gibt zwar zur Ursache an: daß dieser Baumeister sowohl als andre mit der Einteilung der Tri-

glyphen nicht einig werden können; allein es gefällt mir mehr, zu glauben, daß dieser Mann, als er die schönen Blöcke Marmor vor sich gesehen, solche lieber zu einem gefälligern und reizendern Gebäude bestimmt habe, indem ihn die Materie an der Ausführung nicht hinderte. Auch hat man die dorische Ordnung selbst immer schlanker gemacht, so daß zuletzt der Tempel des Herkules zu Kora acht Diameter in der Säulenlänge enthält.

Ich möchte durch das, was ich sage, es nicht gerne mit denjenigen verderben, welche für die Form der altdorischen Tempel sehr eingenommen sind. Ich gestehe selbst, daß sie ein majestätisches, ja einige ein reizendes Ansehen haben; allein es liegt in der menschlichen Natur, immer weiter, ja über ihr Ziel fortzuschreiten; und so war es auch natürlich, daß in dem Verhältnis der Säulendicke zur Höhe das Auge immer das Schlankere suchte und der Geist mehr Hoheit und Freiheit dadurch zu empfinden glaubte.

Besonders, da man von so mannigfaltigem schönem Marmor sehr große Säulen aus einem Stücke fertigen konnte, und zuletzt noch der Urvater alles Gesteins, der alte Granit, aus Ägypten herüber nach Asien und Europa gebracht ward und seine großen und schönen Massen zu jedem ungeheuren Gebrauche darbot. So viel ich weiß, sind noch immer die größten Säulen von Granit.

Die jonische Ordnung unterschied sich bald von der dorischen nicht allein durch die mehrere verhältnismäßige Säulenhöhe, durch ein verzierteres Kapitell, sondern auch vorzüglich dadurch, daß man die Triglyphen aus dem Friese ließ und den immer unvermeidlichen Brüchen in der Einteilung derselben entging. Auch würden nach meinem Begriff die Triglyphen niemals in die Steinbaukunst gekommen sein, wenn die ersten nachgeahmten Holztempel nicht so gar roh gewesen, die Metopen verwahrt

und zugeschlossen und der Fries etwa abgetüncht worden wäre. Allein ich gestehe es selbst, daß solche Ausbildungen für jene Zeiten nicht waren und daß es dem rohen Handwerk ganz natürlich ist, Gebäude nur wie einen Holzstoß 5 über einander zu legen.

Daß nun ein solches Gebäude, durch die Andacht der Völker geheiligt, zum Muster ward, wonach ein anderes von einer ganz andern Materie aufgeführt wurde, ist ein Schicksal, welches unser Menschengeschlecht in hundert 10 andern Fällen erfahren mußte, die ihm weit näher lagen und weit schlimmer auf dasselbe wirkten als Metopen und Triglyphen.

Ich überspringe viele Jahrhunderte und suche ein ähnliches Beispiel auf, indem ich den größten Teil soge- 15 nannter gotischer Baukunst aus den Holzschnitzwerken zu erklären suche, womit man in den ältesten Zeiten Heiligenschränkchen, Altäre und Kapellen auszuzieren pflegte; welche man nachher, als die Macht und der Reichtum der Kirche wuchsen, mit allen ihren Schnörkeln, Stäben 20 und Leisten an die Außenseiten der nordischen Mauern anheftete und Giebel und formenlose Türme damit zu zieren glaubte.

Leider suchten alle nordischen Kirchenverzierer ihre Größe nur in der multiplizierten Kleinheit. Wenige 25 verstanden, diesen kleinlichen Formen unter sich ein Verhältnis zu geben; und dadurch wurden solche Ungeheuer wie der Dom zu Mailand, wo man einen ganzen Marmorberg mit ungeheuren Kosten versetzt und in die elendesten Formen gezwungen hat, ja noch täglich die armen Steine 30 quält, um ein Werk fortzusetzen, das nie geendigt werden kann, weil der erfindungslose Unsinn, der es eingab, auch die Gewalt hatte, einen gleichsam unendlichen Plan zu bezeichnen.

Material der bildenden Kunst.

Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertiget: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer der großen Vorzüge der alten Kunst; und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben: so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch eben dadurch so viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen.

Wir wollen gelegentlich Beispiele anführen, wie die Menschen durch das *Material* zur *Kunst* geführt und in ihr selbst weiter geleitet worden sind. Für diesmal ein sehr einfaches.

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Ägypter zu der Aufrichtung so vieler Obelisken durch die Form des Granits selbst sind gebracht worden. Ich habe bei einem sehr genauen Studium der sehr mannigfaltigen Formen, in welchen der Granit sich findet, eine meist allgemeine Übereinstimmung bemerkt: daß die *Parallelepipeden*, in welchen man ihn antrifft, öfters wieder diagonal geteilt sind, wodurch sogleich zwei rohe Obelisken entstehen. Wahrscheinlich kommt diese Naturerscheinung

in Oberägypten, im syenitischen Gebirge, kolossalisch vor; und wie man, eine merkwürdige Stätte zu bezeichnen, irgend einen ansehnlichen Stein aufrichtete, so hat man dort zu öffentlichen Monumenten die größten, vielleicht
5 selbst in dortigen Gebirgen seltenen Granitkeile ausgesucht und hervorgezogen. Es gehörte noch immer Arbeit genug dazu, um ihnen eine regelmäßige Form zu geben, die Hieroglyphen mit solcher Sorgfalt hineinzuarbeiten und das Ganze zu glätten; aber doch nicht so viel, als
10 wenn die ganze Gestalt, ohne einigen Anlaß der Natur, aus einer ungeheuern Felsmasse hätte herausgehauen werden sollen.

Ich will nicht zur Befestigung meines Arguments die Art angeben, wie die Hieroglyphen eingegraben sind, daß
15 nämlich erst eine Vertiefung in den Stein gehauen ist, in welcher die Figur dann erst erhaben steht. Man könnte dieses noch aus einigen andern Ursachen erklären; ich könnte es aber auch für mich anführen und behaupten: daß man die meisten Seiten der Steine schon so ziemlich
20 eben gefunden, dergestalt, daß es viel vorteilhafter gewesen, die Figuren gleichsam zu inkassieren, als solche erhaben vorzustellen und die ganze Oberfläche des Steins um so viel zu vertiefen.

Von Arabesken.

Wir bezeichnen mit diesem Namen eine willkürliche
25 und geschmackvolle malerische Zusammenstellung der mannigfaltigsten Gegenstände, um die innern Wände eines Gebäudes zu verzieren.

Wenn wir diese Art Malerei mit der Kunst im höhern Sinne vergleichen, so mag sie wohl tadelnswert sein und
30 uns geringschätzig vorkommen; allein wenn wir billig sind, so werden wir derselben gern ihren Platz anweisen und gönnen.

Wir können, wo Arabesken hingehören, am besten von den Alten lernen, welche in dem ganzen Kunstfache unsre Meister sind und bleiben werden.

Wir wollen suchen, unsern Lesern anschaulich zu machen, auf welche Weise die Arabesken von den Alten gebraucht worden sind. 5

Die Zimmer in den Häusern des ausgegrabenen Pompeji sind meistenteils klein; durchgängig findet man aber, daß die Menschen, die solche bewohnten, alles um sich her gern verziert und durch angebrachte Gestalten veredelt sahen. Alle Wände sind glatt und sorgfältig abgetüncht, alle sind gemalt; auf einer Wand von mäßiger Höhe und Breite findet man in der Mitte ein Bildchen angebracht, das meistens einen mythologischen Gegenstand vorstellt. Es ist oft nur zwischen zwei und drei Fuß lang und proportionierlich hoch, und hat als Kunstwerk mehr oder weniger Verdienst. Die übrige Wand ist in e i n e r Farbe abgetüncht; die Einfassung derselben bestehet aus sogenannten Arabesken. Stäbchen, Schnirkel, Bänder, aus denen hie und da eine Blume oder sonst ein lebendiges Wesen hervorblickt, alles ist meistenteils sehr leicht gehalten, und alle diese Zieraten, scheint es, sollen nur diese einfarbige Wand freundlicher machen und, indem sich ihre leichten Züge gegen das Mittelstück bewegen, dasselbe mit dem Ganzen in Harmonie bringen. 10 15 20 25

Wenn wir den Ursprung dieser Verzierungsart näher betrachten, so werden wir sie sehr vernünftig finden. Ein Hausbesitzer hatte nicht Vermögen genug, seine ganzen Wände mit würdigen Kunstwerken zu bedecken, und wenn er es gehabt hätte, wäre es nicht einmal ratsam gewesen; denn es würden ihn Bilder mit lebensgroßen Figuren in seinem kleinen Zimmer nur geängstigt, oder eine Menge kleiner neben einander ihn nur zerstreuet haben. Er ver- 30

ziert also seine Wände nach dem Maße seines Beutels auf eine gefällige und unterhaltende Weise; der einfarbige Grund seiner Wände mit den farbigen Zieraten auf demselben gibt seinen Augen immer einen angenehmen Ein-
5 druck. Wenn er für sich zu denken und zu tun hat, zerstreuen und beschäftigen sie ihn nicht, und doch ist er von angenehmen Gegenständen umgeben. Will er seinen Geschmack an Kunst befriedigen, will er denken, einen höhern Sinn ergötzen, so sieht er seine Mittelbildchen an und
10 erfreut sich an ihrem Besitz.

Auf diese Weise wären also Arabesken jener Zeit nicht eine Verschwendung, sondern eine Ersparnis der Kunst gewesen! Die Wand sollte und konnte nicht ein ganzes Kunstwerk sein, aber sie sollte doch ganz ver-
15 ziert, ein ganz freundlicher und fröhlicher Gegenstand werden und in ihrer Mitte ein proportionierliches gutes Kunstwerk enthalten, welches die Augen anzöge und den Geist befriedigte.

Die meisten dieser Stücke sind nunmehr aus den
20 Wänden herausgehoben und nach Portici gebracht; die Wände mit ihren Farben und Zieraten stehen noch meistenteils freier Luft ausgesetzt und müssen nach und nach zu Grunde gehen.

Wie wünschenswert wäre es, daß man nur einige
25 solche Wände im Zusammenhang, wie man sie gefunden, in Kupfer mitgeteilt hätte; so würde das, was ich hier sage, einem jeden sogleich in die Augen fallen.

Ich glaube noch eine Bemerkung gemacht zu haben, woraus mir deutlich wird, wie die bessern Künstler da-
30 maliger Zeit dem Bedürfnis der Liebhaber entgegengearbeitet haben. Die Mittelbilder der Wände, ob sie gleich auch auf Tünche gemalt sind, scheinen doch nicht an dem Orte, wo sie sich gegenwärtig befinden, gefertigt worden zu sein: es scheint, als habe man sie erst herbeige-

bracht, an die Wand befestigt, und sie daselbst eingetüncht und die übrige Fläche umher gemalt.

Es ist sehr leicht, aus Kalk und Puzzolane feste und transportable Tafeln zu fertigen. Wahrscheinlich hatten gute Künstler ihren Aufenthalt in Neapel und malten 5 mit ihren Schülern solche Bilder in Vorrat; von daher holte sich der Bewohner eines Landstädtchens, wie Pompeji war, nach seinem Vermögen ein solches Bild; Tüncher und subordinierte Künstler, welche fähig waren, Arabesken hinzuzeichnen, fanden sich eher, und so ward das Bedürf- 10 nis eines jeden Hausbesitzers befriedigt.

Man hat in dem Gewölbe eines Hauses zu Pompeji ein paar solche Tafeln los und an die Wand gelehnt gefunden; und daraus hat man schließen wollen, die Einwohner hätten bei der Eruption des Vesuv Zeit gehabt, 15 solche von den Wänden abzusägen, in der Absicht, sie zu retten. Allein es scheint mir dieses in mehr als einem Sinne höchst unwahrscheinlich, und ich bin vielmehr überzeugt, daß es solche angeschaffte Tafeln gewesen, welche noch erst in einem Gebäude hätten angebracht werden sollen. 20

Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben, und in diesem Sinn mag man sie gerne zulassen; besonders wenn sie, wie hier, der bessern Kunst gleichsam zum Rahmen dienen, sie nicht ausschließen, sie nicht verdrängen, son- 25 dern sie nur noch allgemeiner, den Besitz guter Kunstwerke möglicher machen.

Ich würde deswegen nie gegen sie eifern, sondern nur wünschen, daß der Wert der höchsten Kunstwerke erkannt würde. Geschieht das, so tritt alle subordinierte 30 Kunst, bis zum Handwerk herunter, an ihren Platz, und die Welt ist so groß und die Seele hat so nötig, ihren Genuß zu vermannigfaltigen, daß uns das geringste Kunstwerk an seinem Platz immer schätzbar bleiben wird. —

In den Bädern des Titus zu Rom sieht man auch noch Überbleibsel dieser Malerei. Lange gewölbte Gänge, große Zimmer sollten gleichsam nur geglättet und gefärbt, mit so wenig Umständen als möglich verziert werden.
5 Man weiß, mit welcher Sorgfalt die Alten ihre Mauern abtünchten, welche Marmorglätte und Festigkeit sie der Tünche zu geben wußten. Diese reine Fläche malten sie mit Wachsfarben, die ihre Schönheit bis jetzt noch kaum verloren haben und, in ihrer ersten Zeit, wie mit einem
10 glänzenden Firnis überzogen waren. Schon also, wie gesagt, ergötzte ein solcher gewölbter Gang durch Glätte, Glanz, Farbe, Reinlichkeit das Auge. Die leichte Zierde, der gefällige Schmuck kontrastierte gleichsam mit den großen, einfachen, architektonischen Massen, machte ein
15 Gewölbe zur Laube und einen dunklen Saal zur bunten Welt. Wo sie solid verzieren sollten und wollten, fehlte es ihnen weder an Mitteln noch an Sinn, wovon ein andermal die Rede sein wird.

Die berühmten Arabesken, womit Raphael einen
20 Teil der Logen des Vatikans ausgeziert, sind freilich schon in einem andern Sinne; es ist, als wenn er verschwenderisch habe zeigen wollen, was er erfinden, und was die Anzahl geschickter Leute, welche mit ihm waren, ausführen konnte. Hier ist also schon nicht mehr jene weise Spar-
25 samkeit der Alten, die nur gleichsam eilten, mit einem Gebäude fertig zu werden, um es genießen zu können, sondern hier ist ein Künstler, der für den Herrn der Welt arbeitet und sich sowohl als jenem ein Denkmal der Fülle und des Reichtums errichten will. Am meisten im Sinne
30 der Alten dünken mich die Arabesken in einem Zimmerchen der Villa, welche Raphael mit seiner Geliebten bewohnte. Hier findet man, an den Seiten der gewölbten

Decke, die Hochzeit Alexanders und Roxanens und ein ander geheimnisvoll allegorisches Bild, wahrscheinlich die Gewalt der Begierden vorstellend. An den Wänden sieht man kleine Genien und ausgewachsene männliche Gestalten, die auf Schnirkeln und Stäben gaukeln und sich heftiger und munterer bewegen. Sie scheinen zu balancieren, nach einem Ziel zu eilen, und was alles die Lebenslust für Bewegungen einflößen mag. Das Brustbild der schönen Fornarina ist viermal wiederholt, und die halb leichtsinnigen, halb soliden Zieraten dieses Zimmerchens atmen Freude, Leben und Liebe. Er hat wahrscheinlicherweise nur einen Teil davon selbst gemalt, und es ist um so reizender, weil er hier viel hätte machen können, aber weniger, und eben was genug war, machen wollte.

Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.

Es scheint nicht überflüssig zu sein, genau anzuzeigen, was wir uns bei diesen Worten denken, welche wir öfters brauchen werden. Denn wenn man sich gleich auch derselben schon lange in Schriften bedient, wenn sie gleich durch theoretische Werke bestimmt zu sein scheinen, so braucht denn doch jeder sie meistens in einem eignen Sinne und denkt sich mehr oder weniger dabei, je schärfer oder schwächer er den Begriff gefaßt hat, der dadurch ausgedrückt werden soll.

Einfache Nachahmung der Natur.

Wenn ein Künstler, bei dem man das natürliche Talent voraussetzen muß, in der frühsten Zeit, nachdem er nur einigermaßen Auge und Hand an Mustern geübt, sich an die Gegenstände der Natur wendete, mit Treue und Fleiß ihre Gestalten, ihre Farben auf das genaueste

nachahmte, sich gewissenhaft niemals von ihr entfernte, jedes Gemälde, das er zu fertigen hätte, wieder in ihrer Gegenwart anfinge und vollendete: ein solcher würde immer ein schätzenswerter Künstler sein; denn es könnte ihm nicht fehlen, daß er in einem unglaublichen Grade *wahr* würde, daß seine Arbeiten sicher, kräftig und reich sein müßten.

Wenn man diese Bedingungen genau überlegt, so sieht man leicht, daß eine zwar fähige, aber beschränkte Natur angenehme, aber beschränkte Gegenstände auf diese Weise behandeln könne.

Solche Gegenstände müssen leicht und immer zu haben sein; sie müssen bequem gesehen und ruhig nachgebildet werden können; das Gemüt, das sich mit einer solchen Arbeit beschäftigt, muß still, in sich gekehrt und in einem mäßigen Genuß genügsam sein.

Diese Art der Nachbildung würde also bei sogenannten *toten* oder *stillliegenden Gegenständen* von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen in Ausübung gebracht werden. Sie schließt ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus.

Manier.

Allein gewöhnlich wird dem Menschen eine solche Art, zu verfahren, zu ängstlich oder nicht hinreichend. Er sieht eine Übereinstimmung vieler Gegenstände, die er nur in ein Bild bringen kann, indem er das Einzelne aufopfert; es verdrießt ihn, der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren; er erfindet sich selbst eine *Weise*, macht sich selbst eine *Sprache*, um das, was er mit der Seele ergriffen, wieder nach seiner Art auszudrücken, einem Gegenstande, den er öfters wiederholt hat, eine eigne bezeichnende Form zu geben, ohne, wenn er ihn wiederholt, die Natur selbst

vor sich zu haben, noch auch sich geradezu ihrer ganz lebhaft zu erinnern.

Nun wird es eine Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt und bezeichnet. Und wie die Meinungen über sittliche Gegenstände sich 5 in der Seele eines jeden, der selbst denkt, anders reihen und gestalten, so wird auch jeder Künstler dieser Art die Welt anders sehen, ergreifen und nachbilden: er wird ihre Erscheinungen bedächtiger oder leichter fassen, er wird sie gesetzter oder flüchtiger wieder hervorbringen. 10

Wir sehen, daß diese Art der Nachahmung am geschicktesten bei Gegenständen angewendet wird, welche in einem großen Ganzen viele kleine subordinierte Gegenstände enthalten. Diese letzteren müssen aufgeopfert werden, wenn der allgemeine Ausdruck des großen Gegen- 15 standes erreicht werden soll, wie zum Exempel bei Landschaften der Fall ist, wo man ganz die Absicht verfehlen würde, wenn man sich ängstlich beim Einzelnen aufhalten und den Begriff des Ganzen nicht vielmehr festhalten wollte. 20

Stil.

Gelangt die Kunst durch Nachahmung der Natur, durch Bemühung, sich eine allgemeine Sprache zu machen, durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst endlich dahin, daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und 25 immer genauer kennen lernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen neben einander zu stellen und nachzuahmen weiß, dann wird der Stil der höchste Grad, wohin sie gelangen kann; der Grad, wo sie sich den höchsten menschlichen Be- 30 mühungen gleichstellen darf.

Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen

Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruhet, die *Manier* eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt ergreift, so ruht der *Stil* auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.

Die Ausführung des oben Gesagten würde ganze Bände einnehmen; man kann auch schon manches darüber in Büchern finden. Der reine Begriff aber ist allein an der Natur und den Kunstwerken zu studieren. Wir fügen noch einige Betrachtungen hinzu und werden, so oft von bildender Kunst die Rede ist, Gelegenheit haben, uns dieser Blätter zu erinnern.

Es läßt sich leicht einsehen, daß diese drei hier von einander geteilten Arten, Kunstwerke hervorzubringen, genau mit einander verwandt sind, und daß eine in die andere sich zart verlaufen kann.

Die einfache Nachahmung leicht faßlicher Gegenstände — wir wollen hier zum Beispiel Blumen und Früchte nehmen — kann schon auf einen hohen Grad gebracht werden. Es ist natürlich, daß einer, der Rosen nachbildet, bald die schönsten und frischesten Rosen kennen und unterscheiden und unter Tausenden, die ihm der Sommer anbietet, heraussuchen werde. Also tritt hier schon die *Wahl* ein, ohne daß sich der Künstler einen allgemeinen bestimmten Begriff von der Schönheit der Rose gemacht hätte. Er hat mit faßlichen Formen zu tun; alles kommt auf die mannigfaltige Bestimmung und die Farbe der Oberfläche an. Die pelzige Pfirsche, die fein bestaubte Pflaume, den glatten Apfel, die glänzende Kirsche, die blendende Rose, die mannigfaltigen Nelken, die bunten Tulpen, alle wird er nach Wunsch im höchsten Grade der Vollkommenheit ihrer Blüte und Reife in

seinem stillen Arbeitszimmer vor sich haben; er wird ihnen die günstigste Beleuchtung geben; sein Auge wird sich an die Harmonie der glänzenden Farben, gleichsam spielend, gewöhnen; er wird alle Jahre dieselben Gegenstände zu erneuern wieder im stande sein, und durch eine ruhige nachahmende Betrachtung des simpeln Daseins die Eigenschaften dieser Gegenstände ohne mühsame Abstraktion erkennen und fassen: und so werden die Wunderwerke eines Huysum, einer Rachel Ruysch entstehen, welche Künstler sich gleichsam über das Mögliche hinüber gearbeitet haben. Es ist offenbar, daß ein solcher Künstler nur desto größer und entschiedener werden muß, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist: wenn er, von der Wurzel an, den Einfluß der verschiedenen Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitigen Wirkungen erkennt; wenn er die successive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsiehet und überdenkt. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Verwunderung setzen und belehren. In diesem Sinne würde man sagen können, er habe sich einen Stil gebildet; da man von der andern Seite leicht einsehen kann, wie ein solcher Meister, wenn er es nicht gar so genau nähme, wenn er nur das Auffallende, Blendende leicht auszudrücken beflissen wäre, gar bald in die Manier übergehen würde.

Die einfache Nachahmung arbeitet also gleichsam im Vorhofe des Stils. Je treuer, sorgfältiger, reiner sie zu Werke gehet, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu denken gewöhnt, das heißt, je mehr sie das

Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche von einander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernet, desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten.

Wenn wir nun ferner die Manier betrachten, so sehen wir, daß sie im höchsten Sinne und in der reinsten Bedeutung des Worts ein Mittel zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil sein könne. Je mehr sie bei ihrer leichteren Methode sich der treuen Nachahmung nähert, je eifriger sie von der andern Seite das Charakteristische der Gegenstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken sucht, je mehr sie beides durch eine reine, lebhafte, tätige Individualität verbindet, desto höher, größer und respektabler wird sie werden. Unterläßt ein solcher Künstler, sich an die Natur zu halten und an die Natur zu denken, so wird er sich immer mehr von der Grundfeste der Kunst entfernen, seine Manier wird immer leerer und unbedeutender werden, je weiter sie sich von der einfachen Nachahmung und von dem Stil entfernt.

Wir brauchen hier nicht zu wiederholen, daß wir das Wort Manier in einem hohen und respektablen Sinne nehmen, daß also die Künstler, deren Arbeiten nach unsrer Meinung in den Kreis der Manier fallen, sich über uns nicht zu beschweren haben. Es ist uns bloß angelegen, das Wort Stil in den höchsten Ehren zu halten, damit uns ein Ausdruck übrig bleibe, um den höchsten Grad zu bezeichnen, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann. Diesen Grad auch nur zu erkennen, ist schon eine große Glückseligkeit, und davon sich mit Verständigen unterhalten, ein edles Vergnügen, das wir uns in der Folge zu verschaffen manche Gelegenheit finden werden.

Über die bildende Nachahmung des Schönen
von Karl Philipp Moritz.

Diese wenigen Bogen scheinen die Resultate vieler Beobachtungen und eines anhaltenden Nachdenkens zu sein, mit welchen sich der Verfasser bei seinem fast dreijährigen Aufenthalt in Rom beschäftigte.

Zuvörderst entwickelt er den Begriff der Nachahmung durch ein Beispiel. Er nimmt an, Sokrates werde von einem Toren, einem Schauspieler und einem Weisen nachgeahmt. Der Tor äfft dem Sokrates nach, der Schauspieler parodiert ihn, der Weise ahmt ihm nach.

Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend.

Es fragt sich nun, wie die Nachahmung des Edlen und Guten von der Nachahmung des *Schönen* unterschieden sei.

Jene strebt, in sich hinein-, diese, aus sich herauszubilden.

Sehr scharfsinnig werden nun die Gegenstände dieser doppelten Nachahmung auseinandergesetzt und mit den verwandten Begriffen verglichen.

Das Edle und Gute steht zwischen dem Schönen und Nützlichen gleichsam in der Mitte; gut und edel steigt bis zum Schönen hinauf. Nützlich kann sich mit schlecht verbinden, schlecht mit unnütz; und da, wo sich die Begriffe am weitesten zu entfernen scheinen, treffen sie gleichsam in einem Zirkel wieder zusammen. Es ist nämlich ein Vorrecht des Schönen, daß es nicht nützlich zu sein braucht.

Unter Nutzen denken wir uns die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang eines Dinges, das wir uns als ein Ganzes denken.

Was nicht nützlich zu sein braucht, muß notwendig ein für sich bestehendes Ganzes sein und seine Beziehung in sich haben; allein um schön genannt zu werden, muß es in unsern Sinn fallen oder von unserer
5 Einbildungskraft umfaßt werden können.

Aus der höchsten Mischung des Schönen mit dem Edlen entsteht der Begriff des Majestätischen.

Wenn wir das Edle in Handlung und Gesinnung mit dem Unedlen messen, so nennen wir das Edle groß,
10 das Unedle klein. Messen wir wieder das Edle, Große und Schöne nach der Höhe, in der es über uns, unserer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.

15 Unsre Empfindungswerkzeuge schreiben dem Schönen sein Maß vor.

Der Zusammenhang der ganzen Natur würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten.

20 Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur.

Der geborne Künstler begnügt sich nicht, die Natur anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben.

25 Der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen, das die vorstellende Kraft des Menschen nicht umfaßt, liegt unmittelbar in der Tatkraft selbst.

Der Horizont der Tatkraft umfaßt mehr, als äußerer
30 Sinn, Einbildungs- und Denkkraft umfassen können.

In der Tatkraft liegen stets die Anlässe und Anfänge zu so vielen Begriffen, als die Denkkraft nicht auf einmal einander unterordnen, die Einbildungskraft nicht auf einmal neben einander stellen und der

äußere Sinn noch weniger auf einmal in der Wirklichkeit außer sich fassen kann.

Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein.

Seine Organisation muß der Natur unendlich viele Berührungspunkte darbieten. 5

Die bildende Kraft, durch ihre Individualität bestimmt, wählt einen Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen, das sich in ihr immer spiegelt, überträgt. 10

Der lebendige Begriff von der bildenden Nachahmung des Schönen kann nur im Gefühl der tätigen Kraft, die das Werk hervorbringt, im ersten Augenblick der Entstehung stattfinden.

Der höchste Genuß des Schönen läßt sich nur in 15 dessen Werden aus eigner Kraft empfinden.

Das Schöne kann nicht erkannt, es muß empfunden oder hervorgebracht werden.

Damit wir den Genuß des Schönen nicht ganz entbehren, tritt der Geschmack oder die Empfindungsfähig- 20 keit für das Schöne in uns an die Stelle der hervorbringenden Kraft und nähert sich ihr so viel als möglich, ohne in sie selbst überzugehen.

Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es 25 in Gefahr, sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen, und auf diese Weise durch tausend mißlingende Versuche den Frieden mit sich selbst zu stören.

Wo sich in den schaffen wollenden Bildungstrieb sogleich die Vorstellung von dem Genuß des Schönen 30 mischt, den es, wenn es vollendet ist, gewähren soll, und wo diese Vorstellung der erste und stärkste Antrieb unsrer Tatkraft wird, die sich zu dem, was sie beginnt, nicht in und durch sich selbst gedrungen fühlt, da ist der Bildungs-

trieb gewiß nicht rein: der Brennpunkt oder Vollendungspunkt des Schönen fällt in die Wirkung über das Werk hinaus; die Strahlen gehen aus einander; das Werk kann sich nicht in sich selber ründen.

5 Die bloß tätige Kraft kann ohne eigentliche Empfindungskraft, wovon sie nur die Grundlage ist, für sich stattfinden: dann wirkt sie zur Zerstörung.

Was uns allein zum wahren Genuß des Schönen bilden kann, ist das, wodurch das Schöne selbst entstand: 10 ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen. Denn was die Vorwelt hervorgebracht, ist nun mit der Natur verbunden und Eins geworden, und soll mit ihr vereint harmonisch auf uns wirken.

15 Diese Betrachtung muß so ruhig und selbst wieder Genuß sein, und ihren Endzweck desto sicherer erreichen, indem er keinen Zweck außer sich zu haben scheint.

Auf diese Weise entstand das Schöne, ohne Rücksicht auf Nutzen, ja ohne Rücksicht auf Schaden, den es 20 stiften konnte.

Wir nennen eine unvollkommene Sache nur dann schädlich, wenn eine vollkommnere darunter leidet; wir sagen so wenig, daß die Tierwelt der Pflanzenwelt schädlich sei, als wir sagen, die Menschheit sei der Tierwelt 25 schädlich, ob sie sich gleich von oben hinunter aufzehren.

Wenn wir nun durch alle Stufen hinaufsteigen, so finden wir das Schöne auf dem Gipfel aller Dinge, das wie eine Gottheit beglückt und elend macht, nützt und schadet, ohne daß wir sie deswegen zu Rechenschaft ziehen 30 können noch dürfen.

Wir schließen hier den Auszug aus dieser kleinen interessanten Schrift und überlassen unsern Lesern, sowohl die weitere Ausführung und Verbindung dieser aus-

gezogenen Sätze als auch besonders den schönen und rührenden Schluß in ihr selbst aufzusuchen.

Man erkennt in diesen wenigen Bogen den Tief- und Scharfsinn des Verfassers, den er schon in so manchen Schriften gezeigt; wir finden ihn jenen Grundsätzen 5 getreu, zu welchen er sich schon ehemals bekannt. Nur schadet die Gedrängtheit der Methode und des Stils dem wohl durchdachten und bei mehrerer Beleuchtung auch wohl geordneten Inhalt.

Er schrieb diese Blätter in Rom, in der Nähe so 10 manches Schönen, das Natur und Kunst hervorbrachte; er schrieb gleichsam aus der Seele und in die Seele des Künstlers, und er scheint bei seinen Lesern auch diese Nähe, diese Bekanntschaft mit dem Gegenstande seiner Betrachtung vorauszusetzen; notwendig muß daher sein 15 Vortrag dunkel scheinen und manchen unbefriediget lassen.

Diese Betrachtung bewegt uns, den Verfasser hiermit aufzufordern: durch eine weitere Ausführung der hier vorgetragenen Sätze sie mehrern Lesern anschaulich und sowohl auf die Werke der Dichtkunst als der bilden- 20 den Künste allgemein anwendbar zu machen.

Über Christus und die zwölf Apostel,

nach Raphael von Marc Anton gestochen und von Herrn Professor Langer in Düsseldorf kopiert.

Indem wir die Meisterwerke Raphaels bewundern, bemerken wir gar leicht eine höchst glückliche Erfindung und eine dem Gedanken ganz gemäße, bequeme und leichte Ausführung. Wenn wir jenes einem glücklichen 25 Naturell zuschreiben, so sehen wir in diesem einen durch vieles Nachdenken geübten Geschmack und eine durch anhaltende Übung unter den Augen großer Meister erlangte Kunstfertigkeit.

Die dreizehn Blätter, welche Christum und die zwölf Apostel vorstellen und welche Marc Anton nach ihm gestochen, Herr Professor Langer in Düsseldorf aber neuerdings kopiert hat, geben uns die schönste Gelegenheit, 5 jene Betrachtung zu erneuern.

Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und größtenteils ihren einfachen Wandel mit einem Märtyrertode 10 krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfalt, Mannigfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständnis aufgelöst, daß wir diese Blätter für eins der schönsten Monumente seines glücklichen Daseins halten können.

15 Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung 20 auf einander haben.

Wir wollen sie einzeln durchgehen, um unsere Leser auf diese interessante Sammlung aufmerksam zu machen.

Petrus. Er hat ihn gerad von vorne gestellt und ihm eine feste, gedrungene Gestalt gegeben. Die Ex- 25 tremitäten sind bei dieser, wie bei einigen andern Figuren, ein wenig groß gehalten, wodurch die Figur etwas kürzer scheint. Der Hals ist kurz, und die kurzen Haare sind unter allen dreizehn Figuren am stärksten gekraust. Die Hauptfalten des Gewandes laufen in der Mitte des 30 Körpers zusammen, das Gesicht sieht man, wie die übrige Gestalt, ganz von vorn. Die Figur ist in sich fest zusammengenommen und steht da, wie ein Pfeiler, der eine Last zu tragen im stande ist.

Paulus ist auch stehend abgebildet, aber abge-

wendet, wie einer, der gehen will und nochmals zurück sieht; der Mantel ist aufgezogen und über den Arm, in welchem er das Buch hält, geschlagen; die Füße sind frei, es hindert sie nichts am Fortschreiten; Haare und Bart bewegen sich wie Flammen, und ein schwärmerischer Ernst glüht auf dem Gesichte.

Johannes. Ein edler Jüngling, mit langen, angenehmen, nur am Ende krausen Haaren. Er scheint zufrieden, ruhig, die Zeugnisse der Religion, das Buch und den Kelch, zu besitzen und vorzuzeigen. Es ist ein sehr glücklicher Kunstgriff, daß der Adler, indem er die Flügel hebt, das Gewand zugleich mit in die Höhe bringt, und durch dieses Mittel die schön angelegten Falten in die vollkommenste Lage gesetzt werden.

Matthäus. Ein wohlhabender, behaglicher, auf seinem Dasein ruhender Mann. Die allzu große Ruhe und Bequemlichkeit ist durch einen ernsthaften, beinahe scheuen Blick ins Gleichgewicht gebracht; die Falten, die über den Leib geschlagen sind, und der Geldbeutel geben einen unbeschreiblichen Begriff von behaglicher Harmonie.

Thomas ist eine der schönsten, in der größten Einfalt ausdruckvollsten Figuren. Er steht in seinen Mantel zusammengenommen, der auf beiden Seiten fast symmetrische Falten wirft, die aber durch ganz leise Veränderungen einander völlig unähnlich gemacht worden sind. Stiller, ruhiger, bescheidener kann wohl kaum eine Gestalt gebildet werden. Die Wendung des Kopfes, der Ernst, der beinahe traurige Blick, die Feinheit des Mundes harmonieren auf das schönste mit dem ruhigen Ganzen. Die Haare allein sind in Bewegung, ein unter einer sanften Außenseite bewegtes Gemüt anzuzeigen.

Jakobus major. Eine sanfte, eingehüllte, vorbeiwandelnde Pilgrimsgestalt.

Philippus. Man lege diesen zwischen die beiden

vorhergehenden und betrachte den Faltenwurf aller drei neben einander, und es wird auffallen, wie reich, groß, breit die Falten dieser Gestalt, gegen jene gehalten, sind. So reich und vornehm sein Gewand ist, so sicher steht 5 er, so fest hält er das Kreuz, so scharf sieht er darauf, und das Ganze scheint eine innere Größe, Ruhe und Festigkeit anzudeuten.

Andreas umarmt und liebkoset sein Kreuz mehr, als er es trägt; die einfachen Falten des Mantels sind 10 mit großem Verstande geworfen.

Thaddäus. Ein Jüngling, der, wie es die Mönche auf der Reise zu tun pflegen, sein langes Überkleid in die Höhe nimmt, daß es ihn nicht im Gehen hindere. Aus dieser einfachen Handlung entstehen sehr schöne 15 Falten. Er trägt die Partisane, das Zeichen seines Märtyrertodes, als einen Wanderstab in der Hand.

Matthias. Ein munterer Alter, in einem durch höchst verstandene Falten vermannigfaltigten einfachen Kleide, lehnt sich auf einen Spieß; sein Mantel fällt 20 hinterwärts herunter.

Simon. Die Falten des Mantels sowohl als des übrigen Gewandes, womit diese mehr von hinten als von der Seite zu sehende Figur bekleidet ist, gehören mit unter die schönsten der ganzen Sammlung, wie über- 25 haupt in der Stellung, in der Miene, in dem Haarwuchse eine unbeschreibliche Harmonie zu bewundern ist.

Bartholomäus steht in seinen Mantel wild und mit großer Kunst kunstlos eingewickelt; seine Stellung, seine Haare, die Art, wie er das Messer hält, möchte 30 uns fast auf den Gedanken bringen, er sei eher bereit, jemanden die Haut abzuziehen, als eine solche Operation zu dulden.

Christus zuletzt wird wohl niemanden befriedigen, der die Wundergestalt eines Gottmenschen hier suchen

möchte. Er tritt einfach und still hervor, um das Volk zu segnen. Von dem Gewand, das von unten heraufgezogen ist, in schönen Falten das Knie sehen läßt und wider dem Leibe ruht, wird man mit Recht behaupten, daß es sich keinen Augenblick so erhalten könne, sondern gleich herunterfallen müsse. Wahrscheinlich hat Raphael supponiert, die Figur habe mit der rechten Hand das Gewand heraufgezogen und angehalten, und lasse es in dem Augenblicke, in dem sie den Arm zum Segnen aufhebt, los, so daß es eben niederfallen muß. Es wäre dieses ein Beispiel von dem schönen Kunstmittel, die kurz vorhergegangene Handlung durch den überbleibenden Zustand der Falten anzudeuten.

Alles dieses bisher Gesagte sind immer nur Noten ohne Text, und wir würden uns wohl schwerlich entschlossen haben, sie aufzuzeichnen, noch weniger sie abdrucken zu lassen, wenn es nicht unsern Lesern möglich wäre, sich wenigstens einen großen Teil des Vergnügens zu verschaffen, welches man beim Anblick dieser Kunstwerke genießt.

Herr Professor Langer in Düsseldorf hat von diesen seltenen und schätzbaren Blättern uns vor kurzem Kopien geliefert, welche für das, was sie leisten, um einen sehr geringen Preis zu haben sind.

Die Konture im allgemeinen, sowohl der ganzen Figuren als der einzelnen Teile, sind sorgfältig und treu gearbeitet; auch sind Licht und Schatten, im ganzen genommen, harmonisch genug behandelt, und der Stich tut, besonders auf lichtgrauem Papier, einen ganz guten Effekt. Diese Blätter gewähren also unstreitig einen Begriff von dem Wert der Originale in Absicht auf Erfindung, Stellung, Wurf der Falten, Charakter der Haare und der Gesichter, und wir dürfen wohl sagen, daß kein Liebhaber der Künste versäumen sollte, sich diese Langeri-

schen Kopien anzuschaffen, selbst in dem seltenen Falle, wenn er die Originale besäße; denn auch alsdann würden ihm diese Kopien, wie eine gute Übersetzung, noch manchen Stoff zum Nachdenken geben. Wir wollen hin-
5 gegen auch nicht bergen, daß, in Vergleichung mit den Originalen, uns diese Kopien manches zu wünschen übrig lassen. Besonders bemerkt man bald, daß die Geduld und Aufmerksamkeit des Kopierenden durch alle dreizehn Blätter sich nicht gleich geblieben ist. So ist, zum Bei-
10 spiel, die Figur des Petrus mit vieler Sorgfalt, die Figur des Johannes dagegen sehr nachlässig gearbeitet, und bei genauer Prüfung findet man, daß die übrigen sich bald diesem, bald jenem an Werte nähern. Da alle Figuren bekleidet sind und der größte Kunstwert in den
15 harmonischen, zu jedem Charakter, zu jeder Stellung passenden Gewändern liegt, so geht freilich die höchste Blüte dieser Werke verloren, wenn der Kopierende nicht überall die Falten auf das zarteste behandelt. Nicht allein die Hauptfalten der Originale sind meisterhaft
20 gedacht, sondern von den schärfsten und kleinsten Brüchen bis zu den breitesten Verflächungen ist alles überlegt und mit dem verständigsten Grabstichel jeder Teil nach seiner Eigenschaft ausgedruckt. Die verschiedenen Abschattungen, kleine Vertiefungen, Erhöhungen, Ränder,
25 Brüche, Säume sind alle mit einer bewundernswürdigen Kunst nicht angedeutet, sondern ausgeführt; und wenn man an diesen Blättern den strengen Fleiß und die große Reinlichkeit der Albrecht Dürerischen Arbeiten vermißt, so zeigen sie dagegen bei dem größten Kunstverstand ein
30 so leichtes und glückliches Naturell ihrer Urheber, daß sie uns wieder unschätzbar vorkommen. In den Originalen ist keine Falte, von der wir uns nicht Rechenschaft zu geben getrauen; keine, die nicht, selbst in den schwächern Abdrücken, welche wir vor uns haben, bis zu ihrer letzten

Abstufung zu verfolgen wäre. Bei den Kopien ist das nicht immer der Fall, und wir haben es nur desto mehr bedauert, da nach dem, was schon geleistet ist, es Herrn Professor Langer gar nicht an Kunstfertigkeit zu fehlen scheint, das Mehrere gleichfalls zu leisten. Nach allem 5 diesen glauben wir mit gutem Gewissen wiederholen zu können, daß wir wünschen, diesen geschickten, auf ernsthafte Kunstwerke aufmerksamen und — welches in unserer Zeit selten zu sein scheint — Aufmerksamkeit erregenden Künstler durch gute Auf- und Abnahme seiner gegen- 10 wärtigen Arbeit aufgemuntert zu sehen, damit er in der Folge etwa noch ein und das andere ähnliche Werk unternehmen und mit Anstrengung aller seiner Kräfte uns eine Arbeit vorlegen möge, welche wir mit einem ganz unbedingten Lobe den Liebhabern anpreisen können. 15

Kunst und Handwerk

(1789?)

Alle Künste fangen von dem Notwendigen an; allein es ist nicht leicht etwas Notwendiges in unserm Besitz oder zu unserm Gebrauch, dem wir nicht zugleich eine angenehme Gestalt geben, es an einen schicklichen Platz und mit andern Dingen in ein gewisses Verhältnis 20 setzen können. Dieses natürliche Gefühl des Gehörigen und Schicklichen, welches die ersten Versuche von Kunst hervorbringt, darf den letzten Meister nicht verlassen, welcher die höchste Stufe der Kunst besteigen will; es ist so nahe mit dem Gefühl des Möglichen und Tulichen 25 verknüpft, und diese zusammen sind eigentlich die Base von jeder Kunst. Allein wir sehen leider, daß von den ältesten Zeiten herauf die Menschen so wenig in den

Künsten als in ihren bürgerlichen, sittlichen und religiosen Einrichtungen natürliche Fortschritte getan haben, vielmehr haben sich gar bald unempfundene Nachahmung, falsche Anwendung richtiger Erfahrungen, dumpfe Tradi-
5 tion, bequemes Herkommen der Geschlechter bemächtiget, alle Künste haben auch von diesem Einfluß mehr oder weniger gelitten, und leiden noch darunter, da unser Jahrhundert zwar in dem Intellektuellen manches auf- geklärt hat, vielleicht aber am wenigsten geschickt ist,
10 reine Sinnlichkeit mit Intellektualität zu verbinden, wo- durch ganz allein das wahre Kunstwerk hervorgebracht wird.

Wir sind überhaupt an allem reicher, was sich erben läßt, also an allen Handwerksvorteilen, an der ganzen Masse des Mechanischen; aber das, was angeboren werden
15 muß, das unmitteilbare Talent, wodurch der Künstler sich auszeichnet, scheint in unsern Zeiten seltner zu sein. Und doch möchte ich behaupten, daß es noch so gut wie je- mals existiere, daß es aber als eine sehr zarte Pflanze weder Boden noch Witterung noch Wartung finde.

20 Wenn man die Denkmale betrachtet, welche uns vom Altertum übrig geblieben sind, oder die Nachrichten über- denkt, welche sich davon bis auf uns erhalten haben, kann man leicht bemerken, daß alles, was die Völker, bei denen die Kunst geblühet, auch nur als Geräte besessen, ein
25 Kunstwerk gewesen und als ein solches geziert ge- wesen sei.

Eine Materie erhält durch die Arbeit eines echten Künstlers einen innerlichen, ewig bleibenden Wert, anstatt daß die Form, welche durch einen mechanischen Arbeiter
30 selbst dem kostbarsten Metall gegeben wird, immer in sich bei der besten Arbeit etwas Unbedeutendes und Gleich- gültiges hat, das nur so lang' erfreuen kann, als es neu ist, und hierinnen scheint mir der eigentliche Unterschied

des Luxus und des Genusses eines großen Reichtums zu bestehen. Der Luxus bestehet nach meinem Begriff nicht darinnen, daß ein Reicher viele kostbare Dinge besitze, sondern daß er Dinge von der Art besitze, deren Gestalt er erst verändern muß, um sich ein augenblickliches Vergnügen und vor andern einiges Ansehen zu verschaffen. Der wahre Reichtum bestünde also in dem Besitz solcher Güter, welche man zeitlebens behalten, welche man zeitlebens genießen, und an deren Genuß man sich bei immer vermehrten Kenntnissen immer mehr erfreuen könnte. Und wie Homer von einem gewissen Gürtel sagt: er sei so vortrefflich gewesen, daß der Künstler, der ihn gefertiget, zeitlebens habe feiern dürfen, ebenso könnte man von dem Besitzer des Gürtels sagen: daß er sich dessen zeitlebens habe erfreuen dürfen.

Auf diese Weise ist die Villa Borghese ein reicher, herrlicher, würdiger Palast, mehr als die ungeheure Wohnung eines Königes, in welcher wenig oder nichts sich befindet, das nicht durch den Handwerker oder Fabrikanten hervorgebracht werden könnte.

Der Prinz Borghese besitzt, was niemand neben ihm besitzen, was niemand für irgend einen Preis sich verschaffen kann, er und die Seinigen durch alle Generationen werden dieselbigen Besitztümer immer mehr schätzen und genießen, je reiner ihr Sinn, je empfänglicher ihr Gefühl, je richtiger ihr Geschmack ist, und viele Tausende von guten, unterrichteten und aufgeklärten Menschen aller Nationen werden durch Jahrhunderte eben dieselben Gegenstände mit ihnen bewundern und genießen.

Dagegen hat alles, was der bloß mechanische Künstler hervorbringt, weder für ihn noch für einen andern jemals ein solches Interesse. Denn sein tausendstes Werk ist wie das erste, und es existieret am Ende auch tausend-

mal. Nun kommt noch dazu, daß man in den neueren Zeiten das Maschinen- und Fabrikwesen zu dem höchsten Grad hinaufgetrieben hat und mit schönen, zierlichen, gefälligen vergänglichen Dingen durch den Handel die
5 ganze Welt überschwemmt.

Man sieht aus diesem, daß das einzige Gegenmittel gegen den Luxus, wenn er balanciert werden könnte und sollte, die wahre Kunst und das wahr erregte Kunstgefühl sei, daß dagegen der hochgetriebene Mechanismus,
10 das verfeinerte Handwerk und Fabrikenwesen der Kunst ihren völligen Untergang bereite.

Man hat gesehen, worauf in den letzten zwanzig Jahren der neu belebte Anteil des Publikums an bildender Kunst, im Reden, Schreiben und Kaufen hinausge-
15 gangen ist. Kluge Fabrikanten und Entrepreneurs haben die Künstler in ihren Sold genommen und durch geschickte mechanische Nachbildungen die eher befriedigten als unterrichteten Liebhaber in Kontribution gesetzt, man hat die aufkeimende Neigung des Publikums durch
20 eine scheinbare Befriedigung abgeleitet und zu Grunde gerichtet.

So tragen die Engländer mit ihrer modern-antiken Topf- und Pastenware, mit ihrer schwarz-, rot- und bunten Kunst ein ungeheures Geld aus allen Ländern,
25 und wenn man es recht genau besiehet, hat man meist nicht mehr Befriedigung davon als von einem andern unschuldigen Porzellangefäße, einer artigen Papiertapete oder ein paar besonderen Schnallen.

Kommt nun gar noch die große Gemäldefabrik zu
30 stande, wodurch sie, wie sie behaupten, jedes Gemälde durch ganz mechanische Operationen, wobei jedes Kind gebraucht werden kann, geschwind und wohlfeil und zur Täuschung nachahmen wollen, so werden sie freilich nur die Augen der Menge damit täuschen, aber doch immer

eben dadurch den Künstlern manche Unterstützung und manche Gelegenheit sich emporzubringen rauben.

Ich schließe diese Betrachtung mit dem Wunsche, daß sie hier und da einem Einzelnen nützlich sein möge, da das Ganze mit unaufhaltsamer Gewalt forteilt. 5

Ältere Gemälde

Neuere Restaurationen in Venedig, betrachtet 1790.

Die ältesten Monumente der neuern Kunst sind hier in Venedig die Mosaiken und die griechischen Bilder; von den ältesten Mosaiken hab' ich noch nichts gesehen, was mir einige Aufmerksamkeit abgewonnen hätte.

Die altgriechischen Gemälde sind in verschiedenen 10 Kirchen zerstreut, die besten befinden sich in der Kirche der Griechen. Der Zeit nach müssen sie alle mit Wasserfarbe gemalt sein, und nur nachher mit Öl oder einem Firnis überzogen. Man bemerkt an diesen Bildern noch immer einen gewissen geerbten Kunstbegriff und ein 15 Traktament des Pinsels. Auch hatte man sich gewisse Ideale gemacht; woher sie solche genommen, wird sich vielleicht auffinden lassen.

Das Gesicht der Mutter Gottes, näher angesehen, scheint der kaiserlichen Familie nachgebildet zu sein. Ein 20 uraltes Bild des Kaisers Konstantin und seiner Mutter brachte mich auf diesen Gedanken; auffallend war die Größe der Augen, die Schmäle der Nasenwurzel; daher die lange schmale Nase, unten ganz fein endigend, und ein eben so kleiner feiner Mund. 25

Der Hauptbegriff griechischer Malerei ruht auf der Verehrung des Bildes, auf der Heiligkeit der Tafel. Sorgfältig ist jederzeit dabei geschrieben, was eine Figur vorstelle. Selbst die Mutter Gottes und das Christkind-
5 chen, die man doch nicht verkennen kann, haben noch immer ihre Beischriften.

Man findet halbe Bilder in Lebensgröße oder nahe daran, ganze Bilder immer unter Lebensgröße, Geschichten ganz klein, als Beiwerk und Nebensache, unter
10 den Bildern.

Mir scheint, daß die Griechen, mehr als die Katholiken, das Bild als Bild verehren.

Hier bliebe nun eine große Lücke auszufüllen: denn bis zum Domenico Veneziano ist ein ungeheurer Sprung,
15 doch haben alle Künstler bis zu Johann Bellin herauf den Begriff von der Heiligkeit der Tafel aufrecht erhalten.

Wie man anfing, größere Altarbilder zu brauchen, so setzte man sie aus mehreren Heiligenbildern zu-
20 sammen, die man, in vergoldeten Rahmenstäben, neben und in einander fügte; deswegen auch oft Schnitzer und Vergolder zugleich mit dem Maler genannt ist.

Ferner bediente man sich eines sehr einfachen Kunstgriffs, die Tafel auszufüllen: man rückte die heiligen
25 Figuren um einige Stufen in die Höhe, unten auf die Stufen setzte man musizierende Kinder in Engelsgestalt, den Raum oben darüber suchte man mit nachgeahmter Architektur zu verzieren.

Jener Begriff erhielt sich so lange als möglich: denn er war zur Religion geworden.

Unter den vielen Bildern des Johann Bellin und seiner Vorgänger ist keines historisch, und selbst die Geschichten sind wieder zu der alten Vorstellung zurückge- 5 führt; da ist allenfalls ein Heiliger, der predigt, und so viele Gläubige, die zuhören.

Die älteren historischen Bilder waren mit ganz kleinen Figuren. So ist z. B. in St. Roch der Sarg, worin des Heiligen Gebeine verwahrt sind, von den 10 Vivarinis auf diese Weise gemalt. Selbst die nachherige ungeheure Ausdehnung der Kunst hat ihren Beginn von so kleinen Bildern genommen, wie es die Tintorettischen Anfänge in der Schule der Schneider bezeugen; ja selbst Tizian konnte nur langsam jenes reli- 15 giöse Herkommen abschütteln.

Man weiß, daß derjenige, der das große Altarblatt in den Frari bestellte, sehr ungehalten war, so große Figuren darauf zu erblicken.

Das schöne Bild auf dem Altar der Familie Pesaro 20 ist noch immer die Vorstellung von Heiligen und Anbetenden.

Überhaupt hat sich Tizian an der alten Weise ganz nahe gehalten und sie nur mit größerer Wärme und Kunst behandelt. 25

Nun aber fragt sich: wann ist die Gewohnheit aufgekommen, daß diejenigen, welche das Bild bezahlten und widmeten, sich auch zugleich darauf mitmalen ließen?

Jeder Mensch mag gern das Andenken seines Daseins stiften; man kann es daher für eine Anlockung der Kirche und der Künstler halten, andächtigen Menschen hiedurch auch eine Art von Heiligkeit zu verleihen. Auch
5 läßt sich es wohl als eine bildliche Unterschrift annehmen. So knieen ganz in der Ecke eines großen, halberhoben geschnitzten Marienbildes die Besteller als demütige Zwerglein. Nach und nach wurden sie familienweise zu Hauptfiguren, und endlich erscheinen sogar ganze
10 Gilden als historisch mitfigurierend.

Die reichen Schulen gaben nun ihre breiten Wände her, die Kirchen alle Flächen, und die Bilder, die sonst nur in Schränkchen über den Altären standen, dehnten sich aus über alle architektonisch leeren Räume.

---

15 Tizian hat noch ein wundertätiges Bild gemalt, Tintorett schwerlich, obgleich geringere Maler zu solchem Glück gelangten.

Das Abendmahl des Herrn erbaute schon längst die Refektorien; Paul Veronese faßte den glücklichen Ge-
20 danken, andere fromme weitläufige Gastgebote auf den weiten breiten Wänden der Refektorien darzustellen.

Indessen aber die Kunst wächst und mit ihr die Forderungen, so sieht man die Beschränktheit der religiosen Gegenstände. In den besten Gemälden der größ-
25 ten Meister ist sie am traurigsten fühlbar: was eigentlich wirkt und gewirkt wird, ist nicht zu sehen; nur mit Nebensachen haben sich die Künstler beschäftigt, und diese bemächtigen sich des Auges.

Und nun fangen erst die Henkersknechte recht an, die Hauptpersonen zu spielen; hier läßt sich doch etwas nervig Nacktes anbringen, doch ist ihr Beginnen immer Abscheu erregend, und wenn reizende Zuschauerinnen mit frischen Kindern nicht noch gewissermaßen das Gegen- 5 gewicht hielten, so würde man übel erbaut von Kunst und Religion hinweggehen.

Wie Tintorett und Paul Veronese die schönen Zuschauerinnen zu Hilfe gerufen, um die abscheulichen Gegenstände, mit denen sie sich beschäftigen mußten, nur 10 einigermaßen schmackhaft zu machen, ist bemerkenswert. So waren mir ein paar allerliebste weibliche Figuren in dem Gefängnisse unerklärlich, in welchem ein Engel dem heiligen Rochus bei Nacht erscheint. Sollte man Mädchen eines üblen Lebens und Heilige mit andern 15 Verbrechern zusammen in einen Kerker gesperrt haben? Auf alle Fälle bleiben diese Figuren, wie jetzt das Bild noch zu sehen ist, bei der bessern Erhaltung, wahrscheinlich von mehr fleißigem Farbenauftrag bewirkt, vorzüglich die Gegenstände unserer Aufmerksamkeit. 20

Jemand behauptete, es seien verlassene Pestkranke; sie sehen aber gar nicht darnach aus.

Tintorett und Paul Veronese haben manchmal bei Altarblättern sich der alten Manier wieder nähern und bestellte Heilige auf ein Bild zusammenmalen müssen, 25 wahrscheinlich die Namenspaten des Bestellers; es geschieht aber immer mit dem größten Künstlersinn.

Die ältesten Bilder, welche mit Wasserfarbe gemalt sind, haben sich zum Teil hier gut erhalten, weil sie nicht, wie die Ölbilder, dunkler werden; auch scheinen sie 30

die Feuchtigkeit, wenn sie nur nicht gar zu arg ist, ziemlich zu ertragen.

Über die Behandlungsweise der Farben würde ein technisch gewandter Maler aufklärende Betrachtungen 5 anstellen.

Die ersten Ölbilder haben sich gleichfalls sehr gut erhalten, obschon nicht ganz so hell wie die Temperabilder. Als Ursache gibt man an: daß die früheren Künstler in Wahl und Zubereitung der Farben sehr sorgfältig ge- 10 wesen, daß sie solche erst mit Wasser klar gerieben, sie dann geschlemmt und so aus einem Körper mehrere Tinten gezogen; daß sie gleichmäßig mit Reinigung der Öle verfahren und hierin weder Mühe noch Fleiß gespart. Ferner bemerkt man, daß sie ihre Tafeln sehr 15 sorgfältig grundierten, und zwar mit einem Kreidegrund, wie bei der Tempera; dieser zog unter dem Malen das überflüssige Öl an sich, und die Farbe blieb desto reiner auf der Oberfläche stehen.

Diese Sorgfalt verminderte sich nach und nach, ja 20 sie verlor sich endlich ganz, als man größere Gemälde zu unternehmen anfing. Man mußte die Leinwand zu Hilfe nehmen, welche man nur schwach mit Kreide, manchmal auch nur leicht mit Leim grundierte.

Paul Veronese und Tizian arbeiteten meistens mit 25 Svelaturen; der erste Auftrag ihrer Farben war licht, welchen sie immer mit dunkeln, durchsichtigen Tinten zudeckten, deswegen ihre Bilder durch die Zeit eher heller als dunkler geworden sind; obgleich die Tizianischen

durch das viele beim Übermalen gebrauchte Öl gleichfalls gelitten haben.

Als Ursache, warum Tintoretts Gemälde meistens so dunkel geworden sind, wird angegeben, daß er ohne Grund, auch auf roten Grund, meist alla prima und ohne Svelatur gemalt. Weil er nun auf diese Weise stark auftragen und der Farbe in ihrer ganzen Dicke schon denjenigen Ton geben mußte, den sie auf der Oberfläche behalten sollte, so liegen nicht, wie bei Paul Veronese, hellere Tinten zum Grund; und wenn sich das stark gebrauchte Öl mit der Farbe zusammen veränderte, so sind auf einmal ganze Massen dunkel geworden.

Am meisten schadet das Überhandnehmen des roten Grundes über schwächeren Auftrag, so daß manchmal nur die höchsten, stark aufgetragenen Lichter noch sichtbar geblieben.

An der Qualität der Farbstoffe und der Öle mag auch gar vieles gelegen haben.

Wie schnell übrigens Tintorett gemalt, kann man aus der Menge und Größe seiner Arbeiten schließen, und wie frech er dabei zu Werke gegangen, sieht man an dem einen Beispiel, daß er in großen Gemälden, die er an Ort und Stelle schon aufgezogen und befestigt gemalt, die Köpfe ausgelassen, sie zu Hause einzeln gefertigt, ausgeschnitten und dann auf das Bild geklebt; wie man beim Ausbessern und Restaurieren gefunden. Besonders scheint es bei Porträten geschehen zu sein, welche er zu Hause bequem nach der Natur malen konnte.

Ein ähnliches Benehmen entdeckte man in einem

Gemälde von Paul Veronese. Drei Porträte von Edelleuten waren auf einem frommen Bilde mit angebracht; beim Restaurieren fanden sich diese Gesichter ganz leise aufgeklebt, unten drunter drei andere schöne Köpfe, woraus man sah, daß der Maler zuerst drei Heilige vorgestellt, nachher aber, vielleicht durch obrigkeitliche einflußreiche Personen veranlaßt, ihre Bildnisse in diesem öffentlichen Werke verewigt habe.

Viele Bilder sind auch dadurch verdorben worden, daß man sie auf der Rückseite mit Öl bestrichen, weil man fälschlich geglaubt, den Farben dadurch neuen Saft zu geben. Wenn nun solche Bilder gleich wieder an der Wand oder an einer Decke angebracht worden, so ist das Öl durchgedrungen und hat das Bild auf mehr als eine Weise verwüstet.

Bei der großen Menge von Gemälden, welche in Venedig auf vielerlei Weise beschädigt worden, ist es zu denken, daß sich mehrere Maler, wiewohl mit ungleicher Geschicklichkeit und Geschick, auf die Ausbesserung und Wiederherstellung derselben legten. Die Republik, welche in dem herzoglichen Palast allein einen großen Schatz von Gemälden verwahrt, die jedoch zum Teil von der Zeit sehr verletzt sind, hat eine Art von Akademie der Gemälderestauration angelegt, eine Anzahl Künstler versammelt, ihnen einen Direktor gegeben und in dem Kloster San Giovanni e Paolo einen großen Saal nebst anstoßenden geräumigen Zimmern angewiesen, wohin die beschädigten Bilder gebracht und wieder hergestellt werden.

Dieses Institut hat den Nutzen, daß alle Erfahrungen, welche man in dieser Kunst gemacht hat, gesammelt und durch eine Gesellschaft aufbewahrt werden.

Die Mittel und die Art, jedes besondere Bild herzustellen, sind sehr verschieden, nach den verschiedenen Meistern und nach dem Zustand der Gemälde selbst. Die Mitglieder dieser Akademie haben, durch vieljährige Erfahrung, die mannigfaltigen Arten der Meister sich aufs 5 genauste bekannt gemacht, über Leinwand, Grundierung, ersten Farbenauftrag, Svelaturen, Ausmalen, Akkordieren sich genau unterrichtet. Es wird der Zustand jedes Bildes vorher erst untersucht, beurteilt und sodann überlegt, was aus demselben zu machen möglich sei. 10

Ich geriet zufällig in ihre Bekanntschaft; denn als ich in genannter Kirche das köstliche Bild Tizians, die Ermordung des Petrus Martyr, mit großer Aufmerksamkeit betrachtet hatte, fragte mich ein Mönch, ob ich nicht auch die Herren da oben besuchen wollte, deren 15 Geschäft er mir erklärte. Ich ward freundlich aufgenommen, und als sie meine besondere Aufmerksamkeit auf ihre Arbeiten gewahr wurden, die ich mit deutscher Natürlichkeit ausdrückte, gewannen sie mich lieb, wie ich wohl sagen darf; da ich denn öfters wiederkehrte, immer unter- 20 wegs dem einzigen Tizian meine Verehrung beweisend.

Hätte ich jedesmal zu Hause aufgeschrieben, was ich gesehen und vernommen, so käm' es uns noch zu gute; nun aber will ich aus der Erinnerung nur ein ganz eigenes Verfahren in einem der besondersten Fälle be- 25 merken.

Tizian und seine Nachfahren malten wohl auch mitunter auf gemodelten Damast, leinen und ungebleicht, wie er vom Weber kommt, ohne Farbgrund; dadurch erhielt das Ganze ein gewisses Zwielicht, das dem Damast 30 eigen ist, und die einzelnen Teile gewannen ein unbeschreibliches Leben, da die Farbe dem Beschauer nie die-

selbe blieb, sondern in einer gewissen Bewegung von Hell und Dunkel abwechselte und dadurch alles Stoff=artige verlor. Ich erinnere mich noch deutlich eines Christus von Tizian, dessen Füße ganz nah vor den
5 Augen standen, an denen man durch die Fleischfarbe ein ziemlich derbes Quadratmuster des Damastes erkennen konnte. Trat man hinweg, so schien eine lebendige Epiderm mit allerlei beweglichen Einschnitten ins Auge zu spielen.

10 Ist nun an einem solchen Bilde durch die Feuchtig=keit ein Loch eingefressen, so lassen sie nach dem Muster des Grundes einen Metallstempel schneiden, überziehen eine feine Leinwand mit Kreide und drucken das Muster darauf ab; ein solches Läppchen wird alsdann auf der
15 neuen Leinwand, auf welche das Bild gezogen werden soll, befestigt und tritt, wie das alte Bild aufgeklebt wird, in die Lücke, wird übermalt und gewinnt schon durch die Unterlage des Grundes eine Übereinstimmung mit dem Ganzen.

20 So fand ich die Männer um ein ungeheures Bild von Paul Veronese, in welches mehr als zwanzig solcher Löcher gefallen waren, beschäftigt; schon sah ich die sämt=lichen gestempelten Läppchen fertig und, durch Zwirns=fäden zusammen und aus einander gehalten, wie in einem
25 Spinnengewebe, auf der gleichfalls ausgespannten neuen Leinwand aufgelegt. Nun war man für Berichtigung der Örtlichkeit besorgt, indem diese kleinen Fetzchen auf=geklebt wurden, die, wenn das große Bild aufgezogen würde, in alle Lücken genau passen sollten. Es gehörte
30 wirklich die Lokalität eines Klosters, eine Art mönchischen Zustandes, gesicherte Existenz und die Langmut einer Aristokratie dazu, um dergleichen zu unternehmen und auszuführen. Übrigens begreift man denn freilich, daß bei solchen Restaurationen das Bild zuletzt nur seinen

Schein behielt und nur so viel zu erreichen war, daß die Lücke in einem großen Saale wohl dem Kenner, aber nicht dem Volke sichtbar blieb.

Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke

Ein Gespräch.

(1797)

Auf einem deutschen Theater ward ein ovales, gewissermaßen amphitheatralisches Gebäude vorgestellt, in 5 dessen Logen viele Zuschauer gemalt sind, als wenn sie an dem, was unten vorgeht, teilnähmen. Manche wirkliche Zuschauer im Parterre und in den Logen waren damit unzufrieden, und wollten übel nehmen, daß man ihnen so etwas Unwahres und Unwahrscheinliches auf- 10 zubinden gedächte. Bei dieser Gelegenheit fiel ein Gespräch vor, dessen ungefährer Inhalt hier aufgezeichnet wird.

Der Anwalt des Künstlers. Lassen Sie uns sehen, ob wir uns nicht einander auf irgend einem Wege 15 nähern können.

Der Zuschauer. Ich begreife nicht, wie Sie eine solche Vorstellung entschuldigen wollen.

Anwalt. Nicht wahr, wenn Sie ins Theater gehen, so erwarten Sie nicht, daß alles, was Sie drin- 20 nen sehen werden, wahr und wirklich sein soll?

Zuschauer. Nein! ich verlange aber, daß mir wenigstens alles wahr und wirklich scheinen solle.

Anwalt. Verzeihen Sie, wenn ich in Ihre eigne Seele leugne, und behaupte, Sie verlangen das keines- 25 weges.

Zuschauer. Das wäre doch sonderbar! Wenn ich es nicht verlangte, warum gäbe sich denn der Dekorateur die Mühe, alle Linien aufs genaueste nach den Regeln der Perspektiv zu ziehen, alle Gegenstände nach der vollkommensten Haltung zu malen? Warum studierte man aufs Kostüm? warum ließe man sich es so viel kosten, ihm treu zu bleiben, um dadurch mich in jene Zeiten zu versetzen? Warum rühmt man den Schauspieler am meisten, der die Empfindungen am wahrsten ausdrückt, der in Rede, Stellung und Gebärden der Wahrheit am nächsten kommt, der mich täuscht, daß ich nicht eine Nachahmung, sondern die Sache selbst zu sehen glaube?

Anwalt. Sie drücken Ihre Empfindungen recht gut aus, nur ist es schwerer, als Sie vielleicht denken, recht deutlich einzusehen, was man empfindet. Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen einwende, daß Ihnen alle theatralischen Darstellungen keineswegs wahr scheinen, daß sie vielmehr nur einen Schein des Wahren haben?

Zuschauer. Ich werde sagen: daß Sie eine Subtilität vorbringen, die wohl nur ein Wortspiel sein könnte.

Anwalt. Und ich darf Ihnen darauf versetzen: daß, wenn wir von Wirkungen unsers Geistes reden, keine Worte zart und subtil genug sind und daß Wortspiele dieser Art selbst ein Bedürfnis des Geistes anzeigen, der, da wir das, was in uns vorgeht, nicht geradezu ausdrücken können, durch Gegensätze zu operieren, die Frage von zwei Seiten zu beantworten und so gleichsam die Sache in die Mitte zu fassen sucht.

Zuschauer. Gut denn! nur erklären Sie sich deutlicher und, wenn ich bitten darf, in Beispielen.

Anwalt. Die werde ich leicht zu meinem Vorteil

aufbringen können. Zum Beispiel also, wenn Sie in der Oper sind, empfinden sie nicht ein lebhaftes vollständiges Vergnügen?

Zuschauer. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewußt bin. 5

Anwalt. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Haß, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen, und singend verscheiden — können Sie sagen, 10 daß die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine? ja ich darf sagen: auch nur einen Schein des Wahren habe?

Zuschauer. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von 15 allem dem freilich nichts wahr vor.

Anwalt. Und doch sind Sie dabei völlig vergnügt und zufrieden.

Zuschauer. Ohne Widerrede. Ich erinnre mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper, eben wegen 20 ihrer groben Unwahrscheinlichkeit, lächerlich machen wollte, und wie ich von jeher dessen ungeachtet das größte Vergnügen dabei empfand und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommner sie geworden ist.

Anwalt. Und fühlen Sie sich nicht auch in der 25 Oper vollkommen getäuscht?

Zuschauer. Getäuscht, das Wort möchte ich nicht brauchen — und doch ja — und doch nein!

Anwalt. Hier sind Sie ja auch in einem völligen Widerspruch, der noch viel schlimmer als ein Wortspiel 30 zu sein scheint.

Zuschauer. Nur ruhig, wir wollen schon ins klare kommen.

Anwalt. Sobald wir im klaren sind, werden wir

einig sein. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu tun?

Zuschauer. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder
5 herauszufragen.

Anwalt. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer. Nicht gern, und doch ist es eine Art
10 derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Anwalt. Nicht wahr, Sie vergessen beinah sich selbst?

Zuschauer. Nicht beinahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Teil gut ist.

15 Anwalt. Sie sind entzückt?

Zuschauer. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

Anwalt. Können Sie wohl sagen: unter welchen Umständen?

20 Zuschauer. Es sind so viele Fälle, daß es mir schwer sein würde, sie aufzuzählen.

Anwalt. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiß am meisten, wenn alles zusammenstimmte.

Zuschauer. Ohne Widerrede!

25 Anwalt. Stimmte eine solche vollkommne Aufführung mit sich selbst oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

Zuschauer. Wohl ohne Frage mit sich selbst.

Anwalt. Und die Übereinstimmung war doch wohl
30 ein Werk der Kunst?

Zuschauer. Gewiß.

Anwalt. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, daß sie keineswegs das was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle; können wir

ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

Zuschauer. Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Gesetzen beurteilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will.

Anwalt. Sollte nun nicht daraus folgen, daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sei, und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

Zuschauer. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk.

Anwalt. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig sein?

Zuschauer. Warum das nicht! Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente angesehen.

Anwalt. So getraue ich mir zu sagen: Nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen, und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und wert, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künstler sich zu ihm herabläßt, wird jener zufrieden sein, niemals wird er sich mit dem echten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muß.

Zuschauer. Es ist sonderbar, doch läßt sich's hören.

Anwalt. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

Zuschauer. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen, lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen.

Anwalt. Desto lieber.

Zuschauer. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Anwalt. Gewiß erinnern Sie sich der Vögel, die
5 nach des großen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer. Nun, beweist das nicht, daß diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt. Keineswegs! vielmehr beweist mir's, daß diese Liebhaber echte Sperlinge waren.

10 Zuschauer. Ich kann mich doch deswegen nicht erwehren, ein solches Gemälde für fürtrefflich zu halten.

Anwalt. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

Zuschauer. Ich höre Geschichten meistens lieber
15 als Raisonnement.

Anwalt. Ein großer Naturforscher besaß, unter seinen Haustieren, einen Affen, den er einst vermißte und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort saß das Tier an der Erde und hatte die Kupfer eines
20 ungebundnen naturgeschichtlichen Werkes um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahte sich der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruß, daß der genäschige Affe die sämtlichen Käfer, die er hie und da
25 abgebildet gefunden, herausgespeist habe.

Zuschauer. Die Geschichte ist lustig genug.

Anwalt. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminierten Kupfer dem Gemälde eines so großen Künstlers an die Seite setzen?

30 Zuschauer. Nicht leicht.

Anwalt. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

Zuschauer. Wohl, und unter die gierigen dazu. Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken! Sollte

der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, daß ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können?

Anwalt. Ich bin völlig dieser Meinung. 5

Zuschauer. Und Sie behaupteten daher, daß ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung los= arbeite?

Anwalt. Es ist meine feste Überzeugung.

Zuschauer. Ich fühle aber hier noch immer einen 10 Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen.

Anwalt. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden. 15

Zuschauer. Nun, so sagen Sie mir: warum er= scheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

Anwalt. Weil es mit Ihrer bessern Natur über= einstimmt, weil es übernatürlich, aber nicht außernatür= 20 lich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefaßt und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die 25 Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch ent= sprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff, er behandelt ein Kunstwerk wie einen 30 Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nach= geahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische

der kleinen Kunstwelt; er fühlt, daß er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich
5 selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

Zuschauer. Gut, mein Freund, ich habe bei Gemälden, im Theater, bei andern Dichtungsarten wohl ähnliche Empfindungen gehabt, und das ungefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich
10 und auf die Kunstwerke Acht geben; wenn ich mich aber recht besinne, so sind wir sehr weit von dem Anlaß unsers Gesprächs abgekommen. Sie wollten mich überzeugen, daß ich die gemalten Zuschauer in unserer Oper zulässig finden solle; und noch sehe ich nicht, wenn ich
15 bisher auch mit Ihnen einig geworden bin, wie Sie auch diese Lizenz verteidigen und unter welcher Rubrik Sie diese gemalten Teilnehmer bei mir einführen wollen.

Anwalt. Glücklicherweise wird die Oper heute wiederholt, und Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

20 Zuschauer. Keineswegs.

Anwalt. Und die gemalten Männer?

Zuschauer. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser als einen Sperling halte.

Anwalt. Ich wünsche, daß ein beiderseitiges Inter-
25 esse uns bald wieder zusammenführen möge.

Über die Gegenstände der bildenden Kunst

(1797)

Von der bildenden Kunst verlangt man deutliche, klare, bestimmte Darstellungen. Ob diese nun bis auf den höchsten Grad der Ausführung möglich seien, dabei kommt viel auf den Gegenstand an, und es ist also von

der größten Bedeutung, was der Künstler für Gegenstände wählt und welche er zu behandeln geneigt ist.

Die vorteilhaftesten Gegenstände sind die, welche sich durch ihr sinnliches Dasein selbst bestimmen.

Die erste Gattung derselben ist die natürliche. Sie 5 stellt die bekannten, gewöhnlichen, gemeinen Dinge, wie sie sind, obgleich schon zu einem Kunstganzen erhöht, vor. Sie sind meist physiologisch, manchmal gemein pathetisch und haben in diesem Sinne nichts Ideales, ob sie gleich als Kunstwerke in einem andern Sinne an der Idealität 10 partizipieren müssen.

Die zweite Gattung ist die idealische selbst; man ergreift nicht den Gegenstand, wie er in der Natur erscheint, sondern man faßt ihn auf der Höhe, wo er von allem Gemeinen und Individuellen entkleidet, nicht durch 15 die Bearbeitung erst ein Kunstwerk wird, sondern der Bearbeitung schon als ein vollkommen gebildeter Gegenstand entgegen geht. Jene erzeugt die Natur, diese der Geist des Menschen in der innigsten Verbindung mit der Natur; jene erhebt der Künstler durch mechanische Be- 20 arbeitung zu einer gewissen Würde, bei dieser ist alle mechanische Behandlung kaum fähig, ihre Würde auszudrücken. In Darstellung jener haben es die Niederländer, in Darstellung dieser die Griechen zur höchsten Vollkommenheit gebracht. Diese letzten sind auch entweder 25 physiologisch oder hoch pathetisch.

Das Erfordernis dieser ganzen Klasse ist, daß sie sich beim ersten Anschauen sowohl im Ganzen als in ihren Teilen selbst erkläre; von jenem gibt gedachte Schule unendliche Beispiele, von diesen sei ein Jupiter, 30 ein Laokoon genannt.

Nun kann es aber einen gewissen Kreis, einen Cyklus von Gegenständen geben, die zusammen gleichsam einen mystischen Gegenstand ausmachen, wie die neun Musen

mit dem Apoll, Niobe mit ihren Töchtern. Hier erscheinen die mancherlei Modifikationen einer Eigenschaft oder eines Affekts und schließen sich nach einer glücklichen Verkettung wieder in sich selbst zusammen.

5 Die Gegenstände, von denen wir bisher gesprochen, sind wohl von allen die vollkommensten, indem die der zweiten Gattung in ihrer Vollendung mit der ersten coincidieren.

Nun gibt es aber Gegenstände, die an und für sich 10 nicht verständlich oder nicht interessant sein würden, wenn sie nicht durch eine Folge verbunden und erklärt würden; es kann aber dies eine Folge von Handlungen sein, wie z. B. die Taten des Herkules, oder von Teilen einer Handlung, wie z. B. eines Bacchanals. So hat auch 15 Julius Roman einen Truppenmarsch zu Begleitung Kaiser Siegesmunds in einer langen Friese ausgeführt. Auf der rechten Einsicht der Behandlung dieser Gattung ruht die ganze Kunst des Basreliefs.

So wie nun eine einzelne Handlung aus einer 20 solchen Folge, wenn sie bekannt genug ist, vorgestellt werden kann, wie z. B. irgend eine Tat des Herkules auf einer Gemme, so werden auch nicht mit Unrecht solche Gegenstände gewählt, die durch Fabel oder Geschichte allgemein bekannt sind; zwar erreichen sie nie den 25 Wert der ersten, doch kann man den Künstler, der mit gehöriger Vorsicht zu Werke geht, hierin nicht schelten.

Ob nun gleich bei allen Kunstarbeiten der Gegenstand niemals allein, sondern insofern er behandelt ist, betrachtet werden kann, so läßt sich doch von denen drei 30 bisher beschriebenen Gattungen sagen, daß sie hauptsächlich bezüglich auf das Objekt betrachtet sind. Bei den folgenden wird mehr die Behandlung und der Geist des Behandelnden in Betracht gezogen, und so werden die Gegenstände denn bestimmt:

Durch tiefes Gefühl, das, wenn es rein und natürlich ist, mit den besten und höchsten Gegenständen coincidieren und sie allenfalls symbolisch machen wird. Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im Tiefsten be- 5 deutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt. Wenn das Symbolische außer der Darstellung noch etwas bezeugt, so wird es immer auf indirekte Weise geschehen.

Das tiefe Gefühl aber kann an Schwärmerei grenzen 10 und mystische Gegenstände aufsuchen; von dieser Art sind die meisten Vorstellungen der katholischen Religion, die auch wieder gewissermaßen ihren allgemeinen großen Zirkel haben; es gibt darunter aber auch zufällige Bilder, wenn z. B. mehrere Patrone einer Stadt oder Familie 15 zusammengebracht werden; doch kann man diese Art unter die Gelegenheitswerke rechnen, obgleich auch sie durch Ausführung hoch erhoben werden können, wie die heilige Cäcilie von Raphael zeigt.

Aber auch das flache Gefühl macht Ansprüche an 20 Kunst; daher entspringen die sentimentalen Bilder, deren unsere Zeit so unzählige hervorbringt, durch eine falsche Verbindung des Sittlich-Schönen und der Mittel einer darstellenden Kunst; man möchte sagen, daß die Künstler und Liebhaber dieser Art eigentlich recht ökonomisch sind. 25

Nun gibt es auch Kunstwerke, die durch Verstand, Witz, Galanterie brillieren, wohin wir auch alle allegorischen rechnen; von diesen läßt sich am wenigsten Gutes erwarten, weil sie gleichfalls das Interesse an der Darstellung selbst zerstören und den Geist gleichsam in sich 30 selbst zurücktreiben und seinen Augen das, was wirklich dargestellt ist, entziehen. Das Allegorische unterscheidet sich vom Symbolischen, daß dieses indirekt, jenes direkt bezeichnet.

Nun gibt es auch noch eine falsche Anwendung der Poesie auf bildende Kunst. Der bildende Künstler soll dichten, aber nicht poetisieren, das heißt nicht wie der Dichter, der bei seinen Arbeiten eigentlich die Einbildungs-
5 kraft rege machen muß, bei sinnlicher Darstellung auch für die Einbildungskraft arbeiten. Die meisten Arbeiten von Heinrich Füeßli sündigen von dieser Seite.

Doch sind die drei vorstehenden Gattungen kaum so tadelnswert als eine letzte, die wir der neusten Zeit
10 schuldig sind: es ist nämlich der Versuch, die höchsten Abstraktionen in sinnlicher Darstellung wieder zu verkörpern.

Über die Ausbildung eines jungen Malers

Vorteile, die ein junger Maler haben könnte, der sich zuerst bei einem Bildhauer in die Lehre gäbe.

(1797)

Der sogenannte Historienmaler hat an einem Gegenstand mit dem Bildhauer einerlei Interesse. Er soll
15 den Menschen kennen lernen, um ihn dereinst in bedeutenden Augenblicken darzustellen.

Beim Bildhauer lernt er Proportion, Anatomie und Formen, wenn er sich auch nur unter dessen Anleitung im Zeichnen übte; allein er findet auch Unterricht im
20 Modellieren, welches ihm künftig bei seiner Kunst vom größten Nutzen sein wird. Denn wie der Maler es mit der Richtigkeit seiner Teile oft nicht so genau nimmt, so pflegt er auch nur die eine Seite der Erscheinung zu betrachten; beim Modellieren hingegen, besonders des
25 Runden, lernt er den körperlichen Wert des Inhalts

schätzen; er lernt die einzelnen Teile nicht nach dem aufsuchen, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie sind; er wird auf die unzähligen kleinen Vertiefungen und Erhöhungen aufmerksam, die über die Oberfläche des Körpers gleichsam ausgesäet sind und die er bei einem einfachen 5 malerischen Lichte nicht einmal bemerken kann. Er lernt sowohl den Gliedermann drapieren und die rechten Falten aussuchen, als auch sich selbst die feststehenden Figuren von Thon modellieren, um seine Gewänder darüber zu legen und sein Bild darnach auszuführen. Er lernt die 10 vielen Hilfsmittel kennen, die nötig sind, um etwas Gutes hervorzubringen, und eine solche Anleitung wird ihm nützen, daß er, wenn sein Genie irgend hinreicht, wahr und richtig, ja zuletzt vollendet werden kann. Denn seinen Gemälden wird die Base nicht fehlen, und wenn 15 er von einem Punkte mit dem Bildhauer ausgeht, so wird er nicht, wie es öfters geschieht, sich nur desto weiter zurückfühlen, je weiter er vorwärts kommt. Besonders wird er die Richtigkeit dieser Grundsätze einsehen, wenn ihn sein Geschick nach Rom führen sollte. 20

Gutachten über die Ausbildung eines jungen Malers.

(1798)

Der junge Jagemann zeigt in den Zeichnungen, welche er von Wien eingesandt und auf der diesjährigen Ausstellung hiesiger fürstlicher Zeichenschule zu sehen waren, eine sehr glückliche Anlage zur Kunst überhaupt und besonders zum Gefälligen und Zarten in der Aus- 25 führung. Ein großes Blatt mit vier Kindern, auf grau Papier mit weißer und brauner Kreide gezeichnet, nach Maurer, und ein anderes, mit Sepia getuscht, nach einem Gemälde von Domenichino, nehmen sich vorzüglich gut

aus, in der letzten ist sogar der Charakter des Meisters glücklich erhalten worden, und man darf darum mit Grund hoffen, daß Jagemann bei fortgesetztem Fleiß und Eifer einst ein vortrefflicher Künstler werde.

5 Um zu diesem Zwecke zu gelangen, ist der beste Rat, den man ihm geben kann, dieser, daß er sich nunmehr zu den ernstern Studien wende, sich Kenntnisse in der Anatomie und Perspektiv erwerbe, um mit ihrer Hilfe zur Richtigkeit des Umrisses und zur Schönheit in 10 den Formen zu gelangen. Es ist ihm daher wesentlich notwendig, viel nach antiken Statuen, oder guten Abgüssen derselben, zu zeichnen; diese Zeichnungen sind als bloße Übungsstücke zu betrachten, man fordert nicht von denselben, daß sie große Wirkung tun, oder durch glatte 15 Ausführung dem Auge schmeicheln. Genug, wenn nur der Umriß verstanden, Form und Proportion genau in Acht genommen sind. Zu dergleichen Zeichnungen möchte es wohl besser sein, den Kontur, bedächtlich, mit der Feder zu ziehen und leicht zu tuschen, als mit weißer und 20 schwarzer Kreide auf graues Papier zu zeichnen; denn die erste Manier läßt nichts Unbestimmtes zu, alles muß verständlich und deutlich gemacht werden, da hingegen bei der letzten manches unbemerkt, zweideutig bleiben kann. Sollte zur Abwechslung in eben der Rücksicht 25 auch manchmal nach Gemälden gezeichnet werden, so sind dazu Vorbilder von Meistern zu wählen, die besonders wegen der Reinheit, Schönheit und Deutlichkeit der Formen bekannt sind. Ohne Zweifel enthält die kaiserliche Galerie gute alte Gemälde aus der florentinischen 30 und römischen Schule, welche Jagemann hiezu benutzen kann.

Ein junger Künstler, der des mechanischen Teils der Ausführung im Zeichnen schon mächtig ist (und Jagemann scheint in diesem Falle zu sein), würde sich nicht ohne

Nutzen auch einige Zeit mit plastischen Arbeiten beschäftigen. Die Verschlingungen der Muskeln, ihre Gestalt, das Heraus- und Hereintreten derselben wird dadurch deutlicher und leichter gefaßt, ein Maler muß ohnehin seine Figuren, wenn er sie richtig zeichnen will, als rund denken, und je bekannter er mit dem Verfahren des Bildhauers ist, je leichter wird ihm solches werden. Überdem erwirbt er sich dadurch die Bequemlichkeit, die nötigen Modelle in Thon oder Wachs, welche allenfalls für seine Bilder erforderlich sind, selbst verfertigen zu können. Ein verständiger Maler wird gewiß mancherlei Vorteile daraus zu ziehen wissen, denn er findet nicht überall einen geschickten und dienstfertigen Bildhauer, der ihm aushilft, und oft ist es auch einem solchen nicht leicht, sich ganz in den Sinn und das Bedürfnis des andern zu fügen, und doch kommt, wegen dem Wurf der Gewänder und wegen dem Accidentiellen in der Beleuchtung, gar viel auf die genau passende Richtung dieser Modelle an. Wer sie selbst zu machen weiß, wird sich ihrer auch zur Anordnung mit Nutzen bedienen.

Um die Behandlung der Farben zu erlernen, wird der praktische Unterricht eines geübten guten Malers erforderlich. Es sind dabei so manche Handgriffe zu beobachten, deren man, sich selbst überlassen, entweder erst später oder gar niemals kundig wird.

In allen Dingen, welche in das Fach der Behandlung einschlagen, ist es ratsam, ja notwendig, daß der junge Künstler seiner Neigung entgegen arbeite; führt ihn diese zum Leichten, Weichen und Sanften, bemühe er sich aus allen Kräften um Genauigkeit und Strenge; zeigt er einen Hang zum Harten und Bestimmten und Mühsamen, so muß er, um nicht in Härte und Ängstlichkeit zu verfallen, Vorbilder von leichter, gefälliger, sanfter Manier aufsuchen. Es wäre zwar irrig gehandelt,

wenn man die Natur und Neigung überwältigen wollte, aber es ist wohl getan, wenn man sie zügelt und weislich beschränkt.

Im Kolorit muß sich der junge studierende Künstler 5 bemühen, die Grundsätze zu erforschen, nach welchen die größten Meister gehandelt haben, und muß zu diesem Endzweck einige ihrer besten und wohlerhaltensten Werke mit Aufmerksamkeit kopieren und alsdann das, was er gefaßt hat, in seinen eignen Arbeiten wieder anzuwenden 10 suchen; denn bloß durch Kopieren und Nachahmen, sei es auch selbst Tizian und Paul Veronese, ist noch keiner ein guter Koloriste geworden; man muß aber ihrer Spur folgen, sich ihrer Methode nähern, die Natur studieren und nachahmen, wie diese großen Meister sie studiert und 15 nachgeahmt haben.

Dieses ist ungefähr der Inbegriff dessen, was einem jungen Künstler von schönen Talenten, in Jagemanns Lage, in Absicht seiner Studien zu raten ist. Dieser Rat leidet auch selbst dann keine Abänderung, wenn er ent= 20 schlossen sein sollte, sich ausschließlich aufs Bildnismalen zu legen. Man irrt sich gewaltig, wenn man glaubt, Geschicht= und Bildnismalerei seien verschiedene Künste und machten daher auch ein verschiedenes Studium notwendig. Dem Bildnismaler liegen zwar weniger Pflichten ob, 25 indem er eingeschränktere Bilder malt; aber er übernimmt es, den Menschen und seinen Charakter abzubilden, und deswegen muß er die menschliche Figur und was zur Darstellung derselben gehört ernst und gründlich studieren. Die größten Maler im historischen Fache haben Bildnisse 30 gemalt, und diese muß man sich in allen ihren Teilen zum Muster nehmen. Wer sich nicht vorsetzt, das Höchste zu erstreben, sondern sich zur Nachahmung des bloß Guten bequemt, wird mittelmäßig bleiben, denn der Nach= ahmer bleibt immer eine Stufe unter seinem Vorbild

stehen; aber das höchste Ziel ist die Nachahmung der Natur, nach Zwecken der Kunst, und dazu muß man sich durch das Studium der Werke der großen Meister geschickt machen.

Über strenge Urteile

(1798)

Nichts ist dem Dilettantism mehr entgegen als feste Grundsätze und strenge Anwendung derselben. 5

Die Geschmackskritik, wodurch wir genötigt werden sollen, uns etwas gefallen oder mißfallen zu lassen, ist selten völlig stringent, weil Gefallen und Mißfallen selbst mächtiger bleibt als irgend ein Grundsatz. 10

Grundsätze aber, aus denen man herleitet, was der Künstler zu tun habe, führen schon mehr Gewicht bei sich, weil alsbald erprobt werden kann, inwiefern sie praktisch auslangend sind, obgleich auch bei der Anwendung manches Schwanken vorkommen möchte. 15

Möchten daher unsere Leser niemals vergessen, daß wir mit Künstlern sprechen; dem Freund, dem Liebhaber der Künste, besonders dem, der sammelt und bezahlt, wird es immer unvorschreiblich frei bleiben, zu loben, zu schätzen, sich zuzueignen, was ihm persönlich am 20 meisten behagt; nur verlange er nicht, daß wir einstimmen sollen, ja er zürne nicht, wenn wir ihm den Künstler manchmal zu rauben und auf andere Wege zu lenken vorhaben sollten.

Es tritt noch ein Fall, besonders bei der Dichtkunst, 25 ein: wir haben manchen ältern Schriften einen gewissen Grad unserer Bildung zu verdanken; wir erinnern uns aus der Jugend noch des guten und glücklichen Eindrucks, den ein solches Werk auf uns machte; wir halten

es noch für gut, wenn sich auch schon unser Geschmack gebessert hat; ein gewisses frommes Vorurteil bleibt uns wie für alte Lehrer, für Gegenstände früher Verehrung. Wahr ist's, daß jeder, der ohne auf einen höhern allgemeinern Standpunkt sich erhoben zu haben, wenn er über solche Gegenstände scherzt oder sie wohl gar verachtet, einen innern Vorwurf seines Gewissens fühlt; ein zartes Gemüt rechnet sich solche Regungen als eine Impietät an; daher ist es nicht zu verwundern, wenn man sein Gewissen auch gleichsam zu dem Gewissen anderer machen will. Man kann in Deutschland oft bemerken, daß derjenige, der einen sogenannten Lieblingsschriftsteller der Nation strenge tadelt, immer wegen eines bösen Herzens in Argwohn steht, wenn auch seine Grundsätze und Argumente die Güte seines Kopfs ziemlich in Sicherheit setzen.

Wir sehen voraus, daß wir auch manchmal in den Fall kommen werden, daß ein Liebling der Menge nicht gerade auch unser Liebling sei, und wollen die deshalb unvermeidlichen Vorwürfe gern über uns ergehen lassen; nur werden wir manchmal erinnern, daß wir nur mit dem Künstler sprechen und diesem Anlaß geben möchten, das Bestmöglichste sich selbst und andern zur Freude hervorzubringen. Indessen mag sich das Publikum ja an unsere Urteile nicht kehren, lieben und verwerfen, wie es der Tag mit sich bringt; scheint doch, wenn man theoretische Aussprüche anhören soll, die Überzeugung ziemlich allgemein zu sein, und bei uns ist sie vollkommen, daß kein neues Kunstwerk, das gegen die Muster der Alten gestellt und nach Grundsätzen, die sich aus diesen entwickeln lassen, beurteilt würde, völlig bestehen könne; eben so allgemein ist angenommen, daß ein Künstler am besten fährt, der sich mit Genie, Geist und Kraft an die Alten fest anzuschließen und sich nach ihnen zu bilden

weiß, und doch ist keine Frage, daß die besten Werke der Alten in glücklicher Übersetzung dem lebenden Publiko allgemein nicht so wohl behagen können als Werke gleichzeitiger Künstler; aus diesem Widerspruch entsteht ein Widerstreit des Praktischen und Theoretischen, in welchem 5 der arbeitende Künstler hin und wider geworfen wird; ihm in diesem Falle so viel als möglich beizustehen, halten wir für Beruf und Pflicht und behaupten, vielleicht mit einigem Anschein der Paradoxie, daß gerade dem Künstler nicht gefallen dürfe, was dem Publiko 10 gefällt. So wenig der Pädagog sich nach den augenblicklichen Einfällen der Kinder, der Arzt nach der Sehnsucht und den Grillen des Patienten, der Richter sich um die Leidenschaften der Parteien zu kümmern hat, eben so wenig sieht der wahre Künstler das Gefallen als den 15 Zweck seiner Arbeit, er meint es wie jene genannten Männer, so gut er nur kann, mit denen, für die er arbeitet, aber er meint es noch besser mit sich selbst, mit einer Idee, die ihm vorschwebt, mit einem fernen Ziele, das er sich steckt und zu dem er andere lieber mit ihrer 20 Unzufriedenheit hinreißen mag, als daß er sich mit ihnen auf halbem Wege lagerte.

Einleitung in die Propyläen

(1798)

Der Jüngling, wenn Natur und Kunst ihn anziehen, glaubt mit einem lebhaften Streben bald in das innerste Heiligtum zu dringen; der Mann bemerkt, nach langem 25 Umherwandeln, daß er sich noch immer in den Vorhöfen befinde.

Eine solche Betrachtung hat unsern Titel veranlaßt.

Stufe, Tor, Eingang, Vorhalle, der Raum zwischen dem Innern und Äußern, zwischen dem Heiligen und Gemeinen kann nur die Stelle sein, auf der wir uns mit unsern Freunden gewöhnlich aufhalten werden.

5 Will jemand noch besonders bei dem Worte Propyläen sich jener Gebäude erinnern, durch die man zur athenienſischen Burg, zum Tempel der Minerva gelangte, so ist auch dies nicht gegen unsere Absicht; nur daß man uns nicht die Anmaßung zutraue, als gedächten wir ein 10 solches Werk der Kunst und Pracht hier selbst aufzuführen. Unter dem Namen des Orts verstehe man das, was daselbst allenfalls hätte geschehen können: man erwarte Gespräche, Unterhaltungen, die vielleicht nicht unwürdig jenes Platzes gewesen wären.

15 Werden nicht Denker, Gelehrte, Künstler angelockt, sich in ihren besten Stunden in jene Gegenden zu versetzen? unter einem Volke wenigstens in der Einbildungskraft zu wohnen, dem eine Vollkommenheit, die wir wünschen und nie erreichen, natürlich war, bei dem in einer 20 Folge von Zeit und Leben sich eine Bildung in schöner und stetiger Reihe entwickelt, die bei uns nur als Stückwerk vorübergehend erscheint?

Welche neuere Nation verdankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und, in gewissen Fächern, welche 25 mehr als die deutsche?

So viel zur Entschuldigung des symbolischen Titels, wenn sie ja nötig sein sollte. Er stehe uns zur Erinnerung, daß wir uns so wenig als möglich vom klassischen Boden entfernen, er erleichtere durch seine Kürze und 30 Bedeutsamkeit die Nachfrage der Kunstfreunde, die wir durch gegenwärtiges Werk zu interessieren gedenken, das Bemerkungen und Betrachtungen harmonisch verbundner Freunde über Natur und Kunst enthalten soll.

Derjenige, der zum Künstler berufen ist, wird auf

alles um sich her lebhaft Acht geben, die Gegenstände und ihre Teile werden seine Aufmerksamkeit an sich ziehen, und indem er praktischen Gebrauch von solchen Erfahrungen macht, wird er sich nach und nach üben, immer schärfer zu bemerken, er wird in seiner frühern Zeit 5 alles so viel möglich zu eignem Gebrauch verwenden, später wird er sich auch andern gerne mitteilen. So gedenken auch wir manches, was wir für nützlich und angenehm halten, was unter mancherlei Umständen von uns seit mehrern Jahren aufgezeichnet worden, unsern Lesern 10 vorzulegen und zu erzählen.

Allein wer bescheidet sich nicht gern, daß reine Bemerkungen seltner sind, als man glaubt? Wir vermischen so schnell unsere Empfindungen, unsere Meinung, unser Urteil mit dem, was wir erfahren, daß wir in 15 dem ruhigen Zustande des Beobachters nicht lange verharren, sondern bald Betrachtungen anstellen, auf die wir kein größer Gewicht legen dürfen, als insofern wir uns auf die Natur und Ausbildung unsers Geistes einigermaßen verlassen möchten. 20

Was uns hierin eine stärkere Zuversicht zu geben vermag, ist die Harmonie, in der wir mit mehreren stehen, ist die Erfahrung, daß wir nicht allein, sondern gemeinschaftlich denken und wirken. Die zweifelhafte Sorge, unsere Vorstellungsart möchte uns nur allein 25 angehören, die uns so oft überfällt, wenn andere gerade das Gegenteil von unserer Überzeugung aussprechen, wird erst gemildert, ja aufgehoben, wenn wir uns in mehreren wiederfinden; dann fahren wir erst mit Sicherheit fort, uns in dem Besitze solcher Grundsätze zu er- 30 freuen, die eine lange Erfahrung uns und andern nach und nach bewährt hat.

Wenn mehrere vereint auf diese Weise zusammen leben, daß sie sich Freunde nennen dürfen, indem sie ein

gleiches Interesse haben, sich fortschreitend auszubilden,
und auf nahverwandte Zwecke losgehen, dann werden
sie gewiß sein, daß sie sich auf den vielfachsten Wegen
wieder begegnen und daß selbst eine Richtung, die sie
5 von einander zu entfernen schien, sie doch bald wieder
glücklich zusammenführen wird.

Wer hat nicht erfahren, welche Vorteile in solchen
Fällen das Gespräch gewährt! Allein es ist vorüber-
gehend, und indem die Resultate einer wechselseitigen
10 Ausbildung unauslöschlich bleiben, geht die Erinnerung
der Mittel verloren, durch welche man dazu gelangt ist.

Ein Briefwechsel bewahrt schon besser die Stufen
eines freundschaftlichen Fortschrittes: jeder Moment des
Wachstums ist fixiert, und wenn das Erreichte uns eine
15 beruhigende Empfindung gibt, so ist ein Blick rückwärts
auf das Werden belehrend, indem er uns zugleich ein
künftiges, unablässiges Fortschreiten hoffen läßt.

Kurze Aufsätze, in die man von Zeit zu Zeit seine
Gedanken, seine Überzeugungen und Wünsche niederlegt,
20 um sich nach einiger Zeit wieder mit sich selbst zu unter-
halten, sind auch ein schönes Hilfsmittel eigner und
fremder Bildung, deren keines versäumt werden darf,
wenn man die Kürze der dem Leben zugemeßnen Zeit
und die vielen Hindernisse bedenkt, die einer jeden Aus-
25 führung im Wege stehn.

Daß hier besonders von einem Ideenwechsel solcher
Freunde die Rede sei, die sich im allgemeinern zu
Künsten und Wissenschaften auszubilden streben, versteht
sich von selbst, obgleich ein Welt- und Geschäftsleben auch
30 eines solchen Vorteils nicht ermangeln sollte.

Bei Künsten und Wissenschaften aber ist nicht allein
eine solche engere Verbindung, sondern auch das Ver-
hältnis zu dem Publikum eben so günstig, als es ein
Bedürfnis wird. Was man irgend Allgemeines denkt

oder leistet, gehört der Welt an, und das, was sie von den Bemühungen der einzelnen nutzen kann, bringt sie auch selbst zur Reife. Der Wunsch nach Beifall, welchen der Schriftsteller fühlt, ist ein Trieb, den ihm die Natur eingepflanzt hat, um ihn zu etwas Höherem an- 5 zulocken; er glaubt den Kranz schon erreicht zu haben, und wird bald gewahr, daß eine mühsamere Ausbildung jeder angebornen Fähigkeit nötig ist, um die öffentliche Gunst festzuhalten, die wohl auch durch Glück und Zufall auf kurze Momente erlangt werden kann. 10

So bedeutend ist für den Schriftsteller in einer frühern Zeit sein Verhältnis zum Publikum, und selbst in spätern Tagen kann er es nicht entbehren. So wenig er auch bestimmt sein mag, andere zu belehren, so wünscht er doch, sich denen mitzuteilen, die er sich gleich gesinnt 15 weiß, deren Anzahl aber in der Breite der Welt zerstreut ist; er wünscht sein Verhältnis zu den ältesten Freunden dadurch wieder anzuknüpfen, mit neuen es fortzusetzen und in der letzten Generation sich wieder andere für seine übrige Lebenszeit zu gewinnen. Er wünscht der 20 Jugend die Umwege zu ersparen, auf denen er sich selbst verirrte, und, indem er die Vorteile der gegenwärtigen Zeit bemerkt und nützt, das Andenken verdienstlicher früherer Bemühungen zu erhalten.

In diesem ernsten Sinne verband sich eine kleine 25 Gesellschaft; eine heitere Stimmung möge unsere Unternehmungen begleiten, und wohin wir gelangen, mag die Zeit lehren.

Die Aufsätze, welche wir vorzulegen gedenken, werden, ob sie gleich von mehrern verfaßt sind, in Haupt- 30 punkten hoffentlich niemals mit einander in Widerspruch stehen, wenn auch die Denkart der Verfasser nicht völlig die gleiche sein sollte. Kein Mensch betrachtet die Welt ganz wie der andere, und verschiedene Charaktere werden

oft den gleichen Grundsatz, den sie sämtlich anerkennen, verschieden anwenden. Ja, der Mensch ist sich in seinen Anschauungen und Urteilen nicht immer selbst gleich: frühere Überzeugungen müssen spätern weichen. Möge
5 immerhin das Einzelne, was man denkt und äußert, nicht alle Proben aushalten, wenn man nur auf seinem Wege gegen sich selbst und gegen andre wahr bleibt!

So sehr nun auch die Verfasser unter einander und mit einem großen Teil des Publikums in Harmonie zu
10 stehen wünschen und hoffen, so dürfen sie sich doch nicht verbergen, daß ihnen von verschiedenen Seiten mancher Mißton entgegenklingen wird. Sie haben dies um so mehr zu erwarten, als sie von den herrschenden Meinungen in mehr als einem Punkte abweichen. Weit
15 entfernt, die Denkart irgend eines Dritten meistern oder verändern zu wollen, werden sie ihre eigne Meinung fest aussprechen und, wie es die Umstände geben, einer Fehde ausweichen oder sie aufnehmen; im ganzen aber immer auf einem Bekenntnisse halten und besonders diejenigen
20 Bedingungen, die ihnen zu Bildung eines Künstlers unerläßlich scheinen, oft genug wiederholen. Wem um die Sache zu tun ist, der muß Partei zu nehmen wissen, sonst verdient er nirgends zu wirken.

Wenn wir nun Bemerkungen und Betrachtungen
25 über Natur vorzulegen versprechen, so müssen wir zugleich anzeigen, daß es besonders solche sein werden, die sich zunächst auf bildende Kunst, so wie auf Kunst überhaupt, dann aber auch auf allgemeine Bildung des Künstlers beziehen.

30 Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle.

Wie groß, ja wie ungeheuer diese Anforderung sei,

wird nicht immer bedacht, und der wahre Künstler selbst erfährt es nur bei fortschreitender Bildung. Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst, ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag. 5

Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem 10 vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen ver- 15 mag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht und oberflächlich Wirkendes, sondern, wetteifernd mit der Natur, etwas Geistig-Organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatür- 20 lich erscheint.

Der Mensch ist der höchste, ja der eigentliche Gegenstand bildender Kunst! Um ihn zu verstehen, um sich aus dem Labyrinthe seines Baues herauszuwickeln, ist eine allgemeine Kenntnis der organischen Natur uner- 25 läßlich. Auch von den unorganischen Körpern, so wie von allgemeinen Naturwirkungen, besonders wenn sie, wie zum Beispiel Thon und Farbe, zum Kunstgebrauch anwendbar sind, sollte der Künstler sich theoretisch belehren; allein welchen weiten Umweg müßte er machen, wenn 30 er sich aus der Schule des Zergliederers, des Naturbeschreibers, des Naturlehrers dasjenige mühsam aussuchen sollte, was zu seinem Zwecke dient; ja es ist die Frage, ob er dort gerade das, was ihm das Wichtigste

sein muß, finden würde? Jene Männer haben ganz andere Bedürfnisse ihrer eigentlichen Schüler zu befriedigen, als daß sie an das eingeschränkte, besondere Bedürfnis des Künstlers denken sollten. Deshalb ist
5 unsere Absicht, hier ins Mittel zu treten und, wenn wir gleich nicht voraussehen, die nötige Arbeit selbst vollenden zu können, dennoch teils im Ganzen eine Übersicht zu geben, teils im Einzelnen die Ausführung einzuleiten.

10 Die menschliche Gestalt kann nicht bloß durch das Beschauen ihrer Oberfläche begriffen werden; man muß ihr Inneres entblößen, ihre Teile sondern, die Verbindungen derselben bemerken, die Verschiedenheiten kennen, sich von Wirkung und Gegenwirkung unterrichten, das
15 Verborgne, Ruhende, das Fundament der Erscheinung sich einprägen, wenn man dasjenige wirklich schauen und nachahmen will, das sich als ein schönes ungetrenntes Ganze in lebendigen Wellen vor unserm Auge bewegt. Der Blick auf die Oberfläche eines lebendigen Wesens
20 verwirrt den Beobachter, und man darf wohl hier, wie in andern Fällen, den wahren Spruch anbringen: Was man weiß, sieht man erst! Denn wie derjenige, der ein kurzes Gesicht hat, einen Gegenstand besser sieht, von dem er sich wieder entfernt, als einen, dem er sich erst
25 nähert, weil ihm das geistige Gesicht nunmehr zu Hilfe kommt, so liegt eigentlich in der Kenntnis die Vollendung des Anschauens.

Wie gut bildet ein Kenner der Naturgeschichte, der zugleich Zeichner ist, die Gegenstände nach, indem er das
30 Wichtige und Bedeutende der Teile, woraus der Charakter des Ganzen entspringt, einsieht und den Nachdruck darauf legt.

So wie nun eine genauere Kenntnis der einzelnen Teile menschlicher Gestalt, die er zuletzt wieder als ein

Ganzes betrachten muß, den Künstler äußerst fördert, so ist auch ein Überblick, ein Seitenblick über und auf verwandte Gegenstände höchst nützlich, vorausgesetzt, daß der Künstler fähig ist, sich zu Ideen zu erheben und die nahe Verwandtschaft entfernt scheinender Dinge zu fassen. 5

Die vergleichende Anatomie hat einen allgemeinen Begriff über organische Naturen vorbereitet: sie führt uns von Gestalt zu Gestalten, und indem wir nah oder fern verwandte Naturen betrachten, erheben wir uns über sie alle, um ihre Eigenschaften in einem idealen Bilde zu erblicken. 10

Halten wir dasselbe fest, so finden wir erst, daß unsere Aufmerksamkeit bei Beobachtung der Gegenstände eine bestimmte Richtung nimmt, daß abgesonderte Kenntnisse durch Vergleichung leichter gewonnen und festgehalten werden, und daß wir zuletzt beim Kunstgebrauche nur dann mit der Natur wetteifern können, wenn wir die Art, wie sie bei Bildung ihrer Werke verfährt, ihr wenigstens einigermaßen abgelernt haben. 15 20

Muntern wir ferner den Künstler auf, auch von unorganischen Naturen einige Kenntnis zu nehmen, so können wir es um so eher tun, als man sich gegenwärtig von dem Mineralreich bequem und schnell unterrichtet. Der Maler bedarf einige Kenntnis der Steine, um sie charakteristisch nachzuahmen, der Bildhauer und Baumeister, um sie zu nutzen; der Steinschneider kann eine Kenntnis der Edelsteine nicht entbehren, der Kenner und Liebhaber wird gleichfalls darnach streben. 25

Haben wir nun zuletzt dem Künstler geraten, sich von allgemeinen Naturwirkungen einen Begriff zu machen, um diejenigen kennen zu lernen, die ihn besonders interessieren, teils um sich nach mehr Seiten auszubilden, teils um das, was ihn betrifft, besser zu 30

verstehen, so wollen wir auch über diesen bedeutenden Punkt noch einiges hinzufügen.

Bisher konnte der Maler die Lehre des Physikers von den Farben nur anstaunen, ohne daraus einigen
5 Vorteil zu ziehen; das natürliche Gefühl des Künstlers aber, eine fortdauernde Übung, eine praktische Notwendigkeit führte ihn auf einen eignen Weg: er fühlte die lebhaften Gegensätze, durch deren Vereinigung die Harmonie der Farben entsteht, er bezeichnete gewisse
10 Eigenschaften derselben durch annähernde Empfindungen, er hatte warme und kalte Farben, Farben, die eine Nähe, andere, die eine Ferne ausdrücken, und was dergleichen Bezeichnungen mehr sind, durch welche er diese Phänomene den allgemeinsten Naturgesetzen auf seine Weise
15 näher brachte. Vielleicht bestätigt sich die Vermutung, daß die farbigen Naturwirkungen, so gut als die magnetischen, elektrischen und andere, auf einem Wechselverhältnis, einer Polarität, oder wie man die Erscheinungen des Zwiefachen, ja Mehrfachen in einer entschiedenen
20 Einheit nennen mag, beruhen.

Diese Lehre umständlich und für den Künstler faßlich vorzulegen, werden wir uns zur Pflicht machen, und wir können um so mehr hoffen, hierin etwas zu tun, das ihm willkommen sei, als wir nur dasjenige, was er
25 bisher aus Instinkt getan, auszulegen und auf Grundsätze zurückzuführen bemüht sein werden.

So viel von dem, was wir zuerst in Absicht auf Natur mitzuteilen hoffen; und nun das Notwendigste in Absicht auf Kunst.

30 Da die Einrichtung des gegenwärtigen Werks von der Art ist, daß wir einzelne Abhandlungen, ja dieselben sogar teilweise, vorlegen werden, dabei aber unser Wunsch ist, nicht ein Ganzes zu zerstücken, sondern aus mannigfaltigen Teilen endlich ein Ganzes zusammenzusetzen, so

wird es nötig sein, baldmöglichst allgemein und summarisch dasjenige vorzulegen, worüber der Leser nach und nach im Einzelnen unsere Ausarbeitungen erhalten wird. Daher wird uns zunächst ein Aufsatz über bildende Kunst beschäftigen, worin die bekannten Rubriken nach unserer 5 Vorstellungsart und Methode vorgetragen werden sollen. Dabei werden wir vorzüglich darauf bedacht sein, die Wichtigkeit eines jeden Teils der Kunst vor Augen zu stellen, und zu zeigen, daß der Künstler keinen derselben zu vernachlässigen habe, wie es leider so oft geschehen ist 10 und geschieht.

Wir betrachteten vorhin die Natur als die Schatzkammer der Stoffe im allgemeinen; nun gelangen wir aber an den wichtigen Punkt, wo sich zeigt, wie die Kunst ihre Stoffe sich selbst näher zubereite. 15

Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr 20 erst den höhern Wert hineinlegt.

Auf diese Weise werden der menschlichen Gestalt die schönern Proportionen, die edlern Formen, die höhern Charaktere gleichsam erst aufgedrungen, der Kreis der Regelmäßigkeit, Vollkommenheit, Bedeutsamkeit und Vollendung 25 wird gezogen, in welchem die Natur ihr Bestes gerne niederlegt, wenn sie übrigens, in ihrer großen Breite, leicht in Häßlichkeit ausartet und sich ins Gleichgültige verliert.

Eben dasselbe gilt von zusammengesetzten Kunstwerken, ihrem Gegenstand und Inhalt, die Aufgabe sei 30 Fabel oder Geschichte.

Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werkes nicht vergreift! der das Kunstgemäße zu wählen oder vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!

Wer in den zerstreuten Mythen, in der weitläufigen Geschichte, um sich eine Aufgabe zu suchen, ängstlich herumirrt, mit Gelehrsamkeit bedeutend oder allegorisch interessant sein will, der wird in der Hälfte seiner Arbeit
5 oft bei unerwarteten Hindernissen stocken oder nach Vollendung derselben seinen schönsten Zweck verfehlen. Wer zu den Sinnen nicht klar spricht, redet auch nicht rein zum Gemüt, und wir achten diesen Punkt so wichtig, daß wir gleich zu Anfang eine ausführlichere Abhandlung
10 darüber einrücken.

Ist nun der Gegenstand glücklich gefunden oder erfunden, dann tritt die Behandlung ein, die wir in die geistige, sinnliche und mechanische einteilen möchten.

Die geistige arbeitet den Gegenstand in seinem innern
15 Zusammenhange aus, sie findet die untergeordneten Motive, und wenn sich bei der Wahl des Gegenstandes überhaupt die Tiefe des künstlerischen Genies beurteilen läßt, so kann man an der Entdeckung der Motive seine Breite, seinen Reichtum, seine Fülle und Liebenswürdig-
20 keit erkennen.

Die sinnliche Behandlung würden wir diejenige nennen, wodurch das Werk durchaus dem Sinne faßlich, angenehm, erfreulich und durch einen milden Reiz unentbehrlich wird.

25 Die mechanische zuletzt wäre diejenige, die durch irgend ein körperliches Organ auf bestimmte Stoffe wirkt und so der Arbeit ihr Dasein, ihre Wirklichkeit verschafft.

Indem wir nun auf solche Art dem Künstler nützlich zu sein hoffen und lebhaft wünschen, daß er sich manches
30 Rates, mancher Vorschläge bei seinen Arbeiten bedienen möge, so dringt sich uns leider die bedenkliche Betrachtung auf: daß jedes Unternehmen, so wie jeder Mensch, von seinem Zeitalter eben so wohl leide, als man davon gelegentlich Vorteil zu ziehen im Fall ist; und wir können

bei uns selbst die Frage nicht ganz ablehnen, welche Aufnahme wir denn wohl finden möchten?

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit 5 Anleitungen zu gewissen Übungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben ziemlich immer dieselben, man will jetzt noch ein guter Künstler und Dichter sein oder werden, wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, 10 sind nicht jedem klar, und warum sollte man leugnen, daß nichts angenehmer wäre, als wenn man einen großen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicherweise hat das Publikum auf die Kunst großen Einfluß, indem es für seinen Beifall, für sein 15 Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu genießen sei; und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen. Denn er ist ja auch ein Teil des Publikums, auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, 20 er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler 25 sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter bespiegelt, ohne daß beide nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet sein. 30

Anstatt uns hierüber ins Allgemeinere zu verbreiten, machen wir hier eine Bemerkung, die sich besonders auf bildende Kunst bezieht.

Dem deutschen Künstler, so wie überhaupt jedem

neuen und nordischen, ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen und, wenn er auch bis dahin durchgedrungen wäre, sich dabei zu erhalten.

5 Jeder Künstler, der eine Zeitlang in Italien gelebt hat, frage sich: ob nicht die Gegenwart der besten Werke alter und neuer Kunst in ihm das unablässige Streben erregt habe, die menschliche Gestalt in ihren Proportionen, Formen, Charakteren zu studieren und nach-
10 zubilden, sich in der Ausführung allen Fleiß und Mühe zu geben, um sich jenen Kunstwerken, die ganz auf sich selbst ruhen, zu nähern, um ein Werk hervorzubringen, das, indem es das sinnliche Anschauen befriedigt, den Geist in seine höchsten Regionen erhebt. Er gestehe aber
15 auch, daß er nach seiner Zurückkunft nach und nach von jenem Streben heruntersinken müsse, weil er wenig Personen findet, die das Gebildete eigentlich sehen, genießen, und denken wollen, sondern meist nur solche, die ein Werk obenhin ansehen, dabei aber Beliebiges denken
20 und nach ihrer Art etwas dabei empfinden und genießen wollen.

Das schlechteste Bild kann zur Empfindung und zur Einbildungskraft sprechen, indem es sie in Bewegung setzt, los und frei macht und sich selbst überläßt; das beste
25 Kunstwerk spricht auch zur Empfindung, aber eine höhere Sprache, die man freilich verstehen muß: es fesselt die Gefühle und die Einbildungskraft, es nimmt uns unsre Willkür, wir können mit dem Vollkommenen nicht schalten und walten, wie wir wollen, wir sind genötigt, uns ihm
30 hinzugeben, um uns selbst von ihm, erhöht und verbessert, wieder zu erhalten.

Daß dieses keine Träume sind, werden wir nach und nach im einzelnen so deutlich als möglich zu zeigen suchen, besonders werden wir auf einen Widerspruch auf-

merksam machen, in welchen sich die Neuern so oft verwickeln. Sie nennen die Alten ihre Lehrer, sie gestehen jenen Werken eine unerreichbare Vortrefflichkeit zu und entfernen sich, in Theorie und Praxis, doch von den Maximen, die jene beständig ausübten. 5

Indem wir nun von diesem wichtigen Punkte ausgehen und oft wieder auf denselben zurückkehren werden, so finden wir noch andere, davon noch einiges zu erwähnen ist.

Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles 10 der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben 15 darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isolieren wisse. 20

Man hat bemerkt, daß alle bildende Kunst zur Malerei, alle Poesie zum Drama strebe, und es kann uns diese Erfahrung künftig zu wichtigen Betrachtungen Anlaß geben.

Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunst- 25 wahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht.

So wie mit dem Allgemeinen der Kunst, eben so 30 verhält es sich auch mit den Arten derselben. Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler, ja er muß anders zu Werke gehen, wenn er ein halb erhobenes Werk, als wenn er ein rundes hervorbringen

will. Indem man die flach erhobenen Werke immer höher
und höher machte, dann Teile, dann Figuren ablöste,
zuletzt Gebäude und Landschaften anbrachte und so halb
Malerei halb Puppenspiel darstellte, ging man immer
5 abwärts in der wahren Kunst; und leider haben treffliche
Künstler der neuern Zeit ihren Weg auf diese Weise
genommen.

Wenn wir nun künftig solche Maximen, die wir für
die rechten halten, aussprechen werden, wünschten wir,
10 daß sie, wie sie aus den Kunstwerken gezogen sind, von
dem Künstler praktisch geprüft werden. Wie selten kann
man mit dem andern über einen Grundsatz theoretisch
einig werden! Hingegen was anwendbar, was brauchbar
sei, ist viel geschwinder entschieden. Wie oft sieht man
15 Künstler bei der Wahl ihrer Gegenstände, bei der für
ihre Kunst passenden Zusammensetzung im allgemeinen,
bei der Anordnung im besondern, so wie den Maler bei
der Wahl der Farben in Verlegenheit! Dann ist es Zeit,
einen Grundsatz zu prüfen, dann wird die Frage leichter
20 zu entscheiden sein: ob wir durch ihn den großen Mustern
und allem, was wir an ihnen schätzen und lieben, näher
kommen, oder ob er uns in der empirischen Verwirrung
einer nicht genug durchdachten Erfahrung stecken läßt.

Gelten nun dergleichen Maximen zur Bildung des
25 Künstlers, zur Leitung desselben in mancher Verlegenheit,
so werden sie auch bei Entwicklung, Schätzung und Be-
urteilung alter und neuer Kunstwerke dienen und wieder
wechselsweise aus der Betrachtung derselben entstehen.
Ja, es ist um so nötiger, sich auch hier daran zu halten,
30 weil, unerachtet der allgemein gepriesenen Vorzüge des
Altertums, dennoch unter den Neuern sowohl einzelne
Menschen als ganze Nationen oft eben das verkennen,
worin der höchste Vorzug jener Werke liegt.

Eine genaue Prüfung derselben wird uns am meisten

vor diesem Übel bewahren. Deshalb sei hier nur ein Beispiel aufgestellt, wie es dem Liebhaber in der plastischen Kunst zu gehen pflegt, damit etwa deutlich werde, wie notwendig eine genaue Kritik der ältern sowohl als der neuern Kunstwerke sei, wenn sie einigermaßen Nutzen bringen soll.

Auf jeden, der ein zwar ungeübtes, aber für das Schöne empfängliches Auge hat, wird ein stumpfer, unvollkommner Gipsabguß eines trefflichen alten Werks noch immer eine große Wirkung tun; denn in einer solchen Nachbildung bleibt doch immer die Idee, die Einfalt und Größe der Form, genug, das Allgemeinste noch übrig, so viel, als man mit schlechten Augen allenfalls in der Ferne gewahr werden könnte.

Man kann bemerken, daß oft eine lebhafte Neigung zur Kunst durch solche ganz unvollkommene Nachbildungen entzündet wird. Allein die Wirkung ist dem Gegenstande gleich: es wird mehr ein dunkles, unbestimmtes Gefühl erregt, als daß eigentlich der Gegenstand, in seinem Wert und in seiner Würde, solchen angehenden Kunstfreunden erscheinen sollte. Solche sind es, die gewöhnlich den Grundsatz äußern, daß eine allzu genaue kritische Untersuchung den Genuß zerstöre; solche sind es, die sich gegen eine Würdigung des Einzelnen zu sträuben und zu wehren pflegen.

Wenn ihnen aber nach und nach, bei weiterer Erfahrung und Übung, ein scharfer Abguß statt eines stumpfen, ein Original statt eines Abgusses vorgelegt wird, dann wächst mit der Einsicht auch das Vergnügen, und so steigt es, wenn Originale selbst, wenn vollkommene Originale ihnen endlich bekannt werden.

Gern läßt man sich in die Labyrinthe genauer Betrachtungen ein, wenn das Einzelne so wie das Ganze vollkommen ist, ja man lernt einsehen, daß man das Vor-

treffliche nur in dem Maße kennen lernt, insofern man das Mangelhafte einzusehen im stande ist. Die Restauration von den ursprünglichen Teilen, die Kopie von dem Original zu unterscheiden, in dem kleinsten Fragmente noch die zerstörte Herrlichkeit des Ganzen zu schauen, wird der Genuß des vollendeten Kenners; und es ist ein großer Unterschied, ein stumpfes Ganze mit dunklem Sinne oder ein vollendetes mit hellem Sinne zu beschauen und zu fassen.

Wer sich mit irgend einer Kenntnis abgibt, soll nach dem Höchsten streben! Es ist mit der Einsicht viel anders als mit der Ausübung: denn im Praktischen muß sich jeder bald bescheiden, daß ihm nur ein gewisses Maß von Kräften zugeteilt sei; zur Kenntnis, zur Einsicht aber sind weit mehrere Menschen fähig, ja man kann wohl sagen, ein jeder, der sich selbst verleugnen, sich den Gegenständen unterordnen kann, der nicht mit einem starren, beschränkten Eigensinn sich und seine kleinliche Einseitigkeit in die höchsten Werke der Natur und Kunst überzutragen strebt.

Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahrem Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, daß bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das Bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.

Daher geschieht es so oft, daß derjenige, der über Kunstwerke schreibt, bloß im Allgemeinen verweilt, wodurch wohl Ideen und Empfindungen erregt werden, ja allen Lesern, nur demjenigen nicht genug getan wird, der mit dem Buche in der Hand vor das Kunstwerk hintritt.

Aber eben deswegen werden wir in mehrern Ab-

handlungen vielleicht in dem Falle sein, das Verlangen der Leser mehr zu reizen als zu befriedigen; denn es ist nichts natürlicher, als daß sie ein vortreffliches Kunstwerk, das genau zergliedert wird, sogleich vor Augen zu haben wünschen, um das Ganze, von dem die Rede ist, 5 zu genießen und, was die Teile betrifft, die Meinung, die sie vernehmen, ihrem Urteil zu unterwerfen.

Indem nun aber die Verfasser für diejenigen zu arbeiten denken, welche die Werke teils gesehen haben, teils künftig sehen werden, so hoffen sie für solche, die 10 sich in keinem der beiden Fälle befinden, dennoch das Mögliche zu tun. Wir werden der Nachbildungen erwähnen, anzeigen, wo Abgüsse von alten Kunstwerken, alte Kunstwerke selbst besonders den Deutschen sich näher befinden, und so echter Liebhaberei und Kunstkenntnis, 15 so viel an uns liegt, zu begegnen suchen.

Denn nur auf dem höchsten und genausten Begriff von Kunst kann eine Kunstgeschichte beruhen; nur wenn man das Vortrefflichste kennt, was der Mensch hervorzubringen im stande war, kann der psychologisch-chrono- 20 logische Gang dargestellt werden, den man in der Kunst, so wie in andern Fächern nahm, wo erst eine beschränkte Tätigkeit in einer trocknen, ja traurigen Nachahmung des Unbedeutenden so wie des Bedeutenden verweilte, sich darauf ein lieblicheres, gemütlicheres Gefühl gegen die 25 Natur entwickelte, dann, begleitet von Kenntnis, Regelmäßigkeit, Ernst und Strenge, unter günstigen Umständen, die Kunst bis zum Höchsten hinaufstieg, wo es denn zuletzt dem glücklichen Genie, das sich von allen diesen Hilfsmitteln umgeben fand, möglich ward, das 30 Reizende, Vollendete hervorzubringen.

Leider aber erregen Kunstwerke, die mit solcher Leichtigkeit sich aussprechen, die dem Menschen ein bequemes Gefühl seiner selbst, die ihm Heiterkeit und Frei-

heit einflößen, bei dem nachstrebenden Künstler den Begriff, daß auch das Hervorbringen bequem sei. Da der Gipfel dessen, was Kunst und Genie darstellen, eine leichte Erscheinung ist, so werden die Nachkommenden gereizt, sich's leicht zu machen und auf den Schein zu arbeiten.

So verliert die Kunst sich nach und nach von ihrer Höhe herunter, im Ganzen so wie im Einzelnen. Wenn wir uns aber hievon einen anschaulichen Begriff bilden wollen, so müssen wir ins Einzelne des Einzelnen hinabsteigen, welches nicht immer eine angenehme und reizende Beschäftigung ist, wofür aber der sichere Blick über das Ganze nach und nach reichlich entschädigt.

Wenn uns nun die Erfahrung bei Betrachtung der alten und mittlern Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bei Beurteilung der neuen und neusten Arbeiten; denn da bei Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Haß der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge sich einmischen, so brauchen wir Grundsätze um so nötiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urteil zu äußern. Die Untersuchung kann alsdann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden. Der Einfluß der Willkür wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der strittige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders wünschten wir, daß der lebende Künstler, bei dessen Arbeiten wir vielleicht einiges zu erinnern fänden, unsere Urteile auf diese Weise bedächtig prüfte. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unserer Zeit genötigt, sich aus Arbeit und eignem Nachdenken wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff

theoretischer Hausmittel zu bilden, bei deren Gebrauch er sich in mancherlei Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, daß er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäß sind. Er unter- 5 liegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie viele handeln nicht in andern Fächern auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur 10 ein einzelnes Wesen und wird nur immer auf eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, insofern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge 15 habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigne Natur nur desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen, der höchstmögliche Grad 20 derselben die ganze Menschheit.

Die Ausübung der bildenden Kunst ist mechanisch, und die Bildung des Künstlers fängt in seiner frühsten Jugend mit Recht vom Mechanischen an; seine übrige Erziehung hingegen ist oft vernachlässigt, da sie doch 25 weit sorgfältiger sein sollte als die Bildung anderer, welche Gelegenheit haben, aus dem Leben selbst Vorteil zu ziehen. Die Gesellschaft macht einen rohen Menschen bald höflich, ein geschäftiges Leben den offensten vorsichtig; literarische Arbeiten, welche durch den Druck vor 30 ein großes Publikum kommen, finden überall Widerstand und Zurechtweisung; nur der bildende Künstler allein ist meist auf eine einsame Werkstatt beschränkt, er hat fast nur mit dem zu tun, der seine Arbeit bestellt und bezahlt,

mit einem Publikum, das oft nur gewissen krankhaften
Eindrücken folgt, mit Kennern, die ihn unruhig machen,
und mit Marktrufern, welche jedes Neue mit solchen
Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vor-
5 trefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.

Doch es wird Zeit, diese Einleitung zu schließen,
damit sie nicht, anstatt dem Werke bloß voranzugehen,
ihm vorlaufe und vorgreife. Wir haben bisher wenigstens
den Punkt bezeichnet, von welchem wir auszugehen ge-
10 denken; wie weit wir uns verbreiten können und werden,
muß sich erst nach und nach entwickeln. Theorie und
Kritik der Dichtkunst wird uns hoffentlich bald beschäftigen;
was uns das Leben überhaupt, was uns Reisen, ja was
uns die Begebenheiten des Tags anbieten, soll nicht
15 ausgeschlossen sein; und so sei denn noch zuletzt von
einer wichtigen Angelegenheit des Augenblicks gesprochen.

Für die Bildung des Künstlers, für den Genuß des
Kunstfreundes war es von jeher von der größten Be-
deutung, an welchem Orte sich Kunstwerke befanden; es
20 war eine Zeit, in der sie, geringere Dislokationen ab-
gerechnet, meistens an Ort und Stelle blieben; nun aber
hat sich eine große Veränderung zugetragen, welche für
die Kunst, im Ganzen sowohl als im Besondern, wichtige
Folgen haben wird.

25 Man hat vielleicht jetzo mehr Ursache als jemals,
Italien als einen großen Kunstkörper zu betrachten, wie
er vor kurzem noch bestand. Ist es möglich, davon eine
Übersicht zu geben, so wird sich alsdann erst zeigen, was
die Welt in diesem Augenblicke verliert, da so viele
30 Teile von diesem großen und alten Ganzen abgerissen
wurden.

Was in dem Akt des Abreißens selbst zu Grunde
gegangen, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben; allein
eine Darstellung jenes neuen Kunstkörpers, der sich in

Paris bildet, wird in einigen Jahren möglich werden; die Methode, wie ein Künstler und Kunstliebhaber Frankreich und Italien zu nutzen hat, wird sich angeben lassen, so wie dabei noch eine wichtige und schöne Frage zu erörtern ist: was andere Nationen, besonders Deutsche 5 und Engländer, tun sollten, um in dieser Zeit der Zerstreuung und des Verlustes mit einem wahren weltbürgerlichen Sinne, der vielleicht nirgends reiner als bei Künsten und Wissenschaften stattfinden kann, die mannigfaltigen Kunstschätze, die bei ihnen zerstreut niedergelegt sind, 10 allgemein brauchbar zu machen und einen idealen Kunstkörper bilden zu helfen, der uns mit der Zeit für das, was uns der gegenwärtige Augenblick zerreißt, wo nicht entreißt, vielleicht glücklich zu entschädigen vermöchte.

So viel im allgemeinen von der Absicht eines Werkes, 15 dem wir recht viel ernsthafte und wohlwollende Teilnehmer wünschen.

Über Laokoon

(1798)

Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich er- 20 kannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. Was also hier über Laokoon gesagt ist, hat keineswegs die Anmaßung, diesen Gegenstand zu erschöpfen, es ist mehr bei Gelegenheit dieses trefflichen Kunstwerks als über dasselbe geschrieben. Möge 25 dieses bald wieder so aufgestellt sein, daß jeder Liebhaber sich daran freuen und darüber nach seiner Art reden könne!

Wenn man von einem trefflichen Kunstwerke sprechen

will, so ist es fast nötig, von der ganzen Kunst zu reden: denn es enthält sie ganz, und jeder kann, so viel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besondern Fall entwickeln; deswegen sei hier auch etwas
5 Allgemeines vorausgeschickt.

Alle hohen Kunstwerke stellen die menschliche Natur dar, die bildenden Künste beschäftigen sich besonders mit dem menschlichen Körper; wir reden gegenwärtig nur von diesen. Die Kunst hat viele Stufen, auf jeder der-
10 selben können vorzügliche Künstler erscheinen, ein vollkommenes Kunstwerk aber begreift alle Eigenschaften, die sonst nur einzeln ausgeteilt sind.

Die höchsten Kunstwerke, die wir kennen, zeigen uns: Lebendige, hochorganisierte Naturen. Man
15 erwartet vor allem Kenntnis des menschlichen Körpers in seinen Teilen, Maßen, innern und äußern Zwecken, Formen und Bewegungen im allgemeinen.

Charaktere. Kenntnis des Abweichens dieser Teile in Gestalt und Wirkung. Eigenschaften sondern sich ab
20 und stellen sich einzeln dar; hierdurch entstehen die Charaktere, und es können die verschiedenen Kunstwerke dadurch in ein bedeutendes Verhältnis gegen einander gebracht werden, so wie auch, wenn ein Werk zusammengesetzt ist, seine Teile sich bedeutend gegen einander
25 verhalten können. Der Gegenstand ist:

In Ruhe oder Bewegung. Ein Werk oder seine Teile können entweder für sich bestehend, ruhig ihr bloßes Dasein anzeigend, oder auch bewegt, wirkend, leidenschaftlich ausdrucksvoll dargestellt werden.

30 Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden, und ihn also

aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben.

Anmut. Der Gegenstand aber und die Art, ihn vorzustellen, sind den sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, 5 nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung &c., wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird.

Schönheit. Ferner ist er dem Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch das Maß entsteht, 10 welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.

Nachdem ich die Bedingungen, welche wir von einem hohen Kunstwerke fordern, zum voraus angegeben habe, 15 so kann ich mit wenigen Worten viel sagen, wenn ich behaupte, daß unsere Gruppe sie alle erfüllt, ja daß man sie aus derselben allein entwickeln könne.

Man wird mir den Beweis erlassen, daß sie Kenntnis des menschlichen Körpers, daß sie das Charakteristische 20 an demselben so wie Ausdruck und Leidenschaft zeige. Wie hoch und ideal der Gegenstand gefaßt sei, wird sich aus dem Folgenden ergeben; daß man das Werk schön nennen müsse, wird wohl niemand bezweifeln, welcher das Maß erkennt, womit das Extrem eines physischen 25 und geistigen Leidens hier dargestellt ist.

Hingegen wird manchem parador scheinen, wenn ich behaupte, daß diese Gruppe auch zugleich anmutig sei. Hierüber also nur einige Worte.

Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, 30 und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmut nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, be-

zeichneten ihre Kunstwerke als solche durch gewählte Ordnung der Teile; sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwickeltes Werk faßlich. Durch eben diese Sym-
5 metrie und durch Gegenstellungen wurden in leisen Abweichungen die höchsten Kontraste möglich. Die Sorgfalt der Künstler, mannigfaltige Massen gegen einander zu stellen, besonders die Extremitäten der Körper bei Gruppen gegen einander in eine regelmäßige Lage zu
10 bringen, war äußerst überlegt und glücklich, so daß ein jedes Kunstwerk, wenn man auch von dem Inhalt abstrahiert, wenn man in der Entfernung auch nur die allgemeinsten Umrisse sieht, noch immer dem Auge als ein Zierat erscheint. Die alten Vasen geben
15 uns hundert Beispiele einer solchen anmutigen Gruppierung, und es würde vielleicht möglich sein, stufenweise von der ruhigsten Vasengruppe bis zu der höchst bewegten des Laokoon die schönsten Beispiele einer symmetrisch künstlichen, den Augen gefälligen Zusammen-
20 setzung darzulegen. Ich getraue mir daher nochmals zu wiederholen: daß die Gruppe des Laokoon, neben allen übrigen anerkannten Verdiensten, zugleich ein Muster sei von Symmetrie und Mannigfaltigkeit, von Ruhe und Bewegung, von Gegensätzen und Stufengängen, die sich
25 zusammen, teils sinnlich teils geistig, dem Beschauer darbieten, bei dem hohen Pathos der Vorstellung eine angenehme Empfindung erregen und den Sturm der Leiden und Leidenschaft durch Anmut und Schönheit mildern.

Es ist ein großer Vorteil für ein Kunstwerk, wenn
30 es selbständig, wenn es geschlossen ist. Ein ruhiger Gegenstand zeigt sich bloß in seinem Dasein, er ist also durch und in sich selbst geschlossen. Ein Jupiter mit einem Donnerkeil im Schoß, eine Juno, die auf ihrer Majestät und Frauenwürde ruht, eine in sich versenkte Minerva

sind Gegenstände, die gleichsam nach außen keine Beziehung haben; sie ruhen auf und in sich und sind die ersten, liebsten Gegenstände der Bildhauerkunst. Aber in dem herrlichen Zirkel des mythischen Kunstkreises, in welchem diese einzelnen selbständigen Naturen stehen und ruhen, gibt es kleinere Zirkel, wo die einzelnen Gestalten in Bezug auf andere gedacht und gearbeitet sind; zum Exempel die neun Musen, mit ihrem Führer Apoll, ist jede für sich gedacht und ausgeführt, aber in dem ganzen mannigfaltigen Chor wird sie noch interessanter. Geht die Kunst zum leidenschaftlich Bedeutenden über, so kann sie wieder auf dieselbe Weise handeln; sie stellt uns entweder einen Kreis von Gestalten dar, die unter einander einen leidenschaftlichen Bezug haben, wie Niobe mit ihren Kindern, verfolgt von Apoll und Diana, oder sie zeigt uns in einem Werke die Bewegung zugleich mit ihrer Ursache. Wir gedenken hier nur des anmutigen Knaben, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht, der Ringer, zweier Gruppen von Faunen und Nymphen in Dresden, und der bewegten herrlichen Gruppe des Laokoon.

Die Bildhauerkunst wird mit Recht so hoch gehalten, weil sie die Darstellung auf ihren höchsten Gipfel bringen kann und muß, weil sie den Menschen von allem, was ihm nicht wesentlich ist, entblößt. So ist auch bei dieser Gruppe Laokoon ein bloßer Name; von seiner Priesterschaft, von seinem trojanisch-nationellen, von allem poetischen und mythologischen Beiwesen haben ihn die Künstler entkleidet, er ist nichts von allem, wozu ihn die Fabel macht: es ist ein Vater mit zwei Söhnen, in Gefahr, zwei gefährlichen Tieren unterzuliegen. So sind auch hier keine göttergesandte, sondern bloß natürliche Schlangen, mächtig genug, einige Menschen zu überwältigen, aber keineswegs, weder in ihrer Gestalt noch Handlung, außerordentliche, rächende, strafende Wesen. Ihrer Natur ge-

mäß schleichen sie heran, umschlingen, schnüren zusammen, und die eine beißt erst, gereizt. Sollte ich diese Gruppe, wenn mir keine weitere Deutung derselben bekannt wäre, erklären, so würde ich sie eine tragische Idylle nennen. 5 Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun, erwachend, sich aus dem lebendigen Netze loszureißen.

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden 10 Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk 15 Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoon recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschloßnen Augen davor; man öffne sie und schließe sie sogleich wieder, so wird man den ganzen Marmor in Bewegung sehen, man 20 wird fürchten, indem man die Augen wieder öffnet, die ganze Gruppe verändert zu finden. Ich möchte sagen: wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe 25 Nachts bei der Fackel sieht.

Der Zustand der drei Figuren ist mit der höchsten Weisheit stufenweise dargestellt: Der älteste Sohn ist nur an den Extremitäten verstrickt, der zweite öfters umwunden, besonders ist ihm die Brust zusammengeschnürt; 30 durch die Bewegung des rechten Arms sucht er sich Luft zu machen, mit der Linken drängt er sanft den Kopf der Schlange zurück, um sie abzuhalten, daß sie nicht noch einen Ring um die Brust ziehe; sie ist im Begriff, unter der Hand wegzuschlüpfen, keineswegs aber beißt sie.

Der Vater hingegen will sich und die Kinder von diesen Umstrickungen mit Gewalt befreien, er preßt die andere Schlange, und diese, gereizt, beißt ihn in die Hüfte.

Um die Stellung des Vaters sowohl im ganzen als nach allen Teilen des Körpers zu erklären, scheint es 5 mir am vorteilhaftesten, das augenblickliche Gefühl der Wunde als die Hauptursache der ganzen Bewegung anzugeben. Die Schlange hat nicht gebissen, sondern sie beißt, und zwar in den weichen Teil des Körpers, über und etwas hinter der Hüfte. Die Stellung des restau- 10 rierten Kopfes der Schlange hat den eigentlichen Biß nie recht angegeben; glücklicherweise haben sich noch die Reste der beiden Kinnladen an dem hintern Teil der Statue erhalten. Wenn nur nicht diese höchst wichtigen Spuren bei der jetzigen traurigen Veränderung auch verloren 15 gehen! Die Schlange bringt dem unglücklichen Manne eine Wunde an dem Teile bei, wo der Mensch gegen jeden Reiz sehr empfindlich ist, wo sogar ein geringer Kitzel jene Bewegung hervorbringt, welche wir hier durch die Wunde bewirkt sehen: der Körper flieht auf die ent- 20 gegengesetzte Seite, der Leib zieht sich ein, die Schulter drängt sich herunter, die Brust tritt hervor, der Kopf senkt sich nach der berührten Seite; da sich nun noch in den Füßen, die gefesselt, und in den Armen, die ringend sind, der Überrest der vorhergehenden Situation oder Hand- 25 lung zeigt, so entsteht eine Zusammenwirkung von Streben und Fliehen, von Wirken und Leiden, von Anstrengen und Nachgeben, die vielleicht unter keiner andern Bedingung möglich wäre. Man verliert sich in Erstaunen über die Weisheit der Künstler, wenn man versucht, den 30 Biß an einer andern Stelle anzubringen: die ganze Gebärde würde verändert sein, und auf keine Weise ist sie schicklicher denklich. Es ist also dieses ein Hauptsatz: der Künstler hat uns eine sinnliche Wirkung dargestellt,

er zeigt uns auch die sinnliche Ursache. Der Punkt des Bisses, ich wiederhole es, bestimmt die gegenwärtigen Bewegungen der Glieder: das Fliehen des Unterkörpers, das Einziehen des Leibes, das Hervorstreben der Brust, das Niederzucken der Achsel und des Hauptes, ja alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz entschieden.

Fern aber sei es von mir, daß ich die Einheit der menschlichen Natur trennen, daß ich den geistigen Kräften dieses herrlich gebildeten Mannes ihr Mitwirken ableugnen, daß ich das Streben und Leiden einer großen Natur verkennen sollte. Angst, Furcht, Schrecken, väterliche Neigung scheinen auch mir sich durch diese Adern zu bewegen, in dieser Brust aufzusteigen, auf dieser Stirn sich zu furchen; gern gesteh' ich, daß mit dem sinnlichen auch das geistige Leiden hier auf der höchsten Stufe dargestellt sei; nur trage man die Wirkung, die das Kunstwerk auf uns macht, nicht zu lebhaft auf das Werk selbst über, besonders sehe man keine Wirkung des Gifts, bei einem Körper, den erst im Augenblicke die Zähne der Schlange ergreifen; man sehe keinen Todeskampf, bei einem herrlichen, strebenden, gesunden, kaum verwundeten Körper. Hier sei mir eine Bemerkung erlaubt, die für die bildende Kunst von Wichtigkeit ist: der höchste pathetische Ausdruck, den sie darstellen kann, schwebt auf dem Übergange eines Zustandes in den andern. Man sehe ein lebhaftes Kind, das mit aller Energie und Lust des Lebens rennt, springt und sich ergötzt, dann aber etwa unverhofft von einem Gespielen hart getroffen oder sonst physisch oder moralisch heftig verletzt wird; diese neue Empfindung teilt sich wie ein elektrischer Schlag allen Gliedern mit, und ein solcher Übersprung ist im höchsten Sinne pathetisch, es ist ein Gegensatz, von dem man ohne Erfahrung keinen Begriff hat. Hier wirkt nun offenbar der geistige sowohl als

der physische Mensch. Bleibt alsdann bei einem solchen Übergange noch die deutliche Spur vom vorhergehenden Zustande, so entsteht der herrlichste Gegenstand für die bildende Kunst, wie beim Laokoon der Fall ist, wo Streben und Leiden in *einem* Augenblick vereinigt sind. So würde zum Beispiel Eurydike, die im Moment, da sie mit gesammelten Blumen fröhlich über die Wiese geht, von einer getretnen Schlange in die Ferse gebissen wird, eine sehr pathetische Statue machen, wenn nicht allein durch die herabfallenden Blumen, sondern durch die Richtung aller Glieder und das Schwanken der Falten der doppelte Zustand des fröhlichen Vorschreitens und des schmerzlichen Anhaltens ausgedrückt werden könnte.

Wenn wir nun die Hauptfigur in diesem Sinne gefaßt haben, so können wir auf die Verhältnisse, Abstufungen und Gegensätze sämtlicher Teile des ganzen Werkes mit einem freien und sichern Blicke hinsehen.

Der gewählte Gegenstand ist einer der glücklichsten, die sich denken lassen. Menschen mit gefährlichen Tieren im Kampfe, und zwar mit Tieren, die nicht als Massen oder Gewalten, sondern als ausgeteilte Kräfte wirken, nicht von *einer* Seite drohen, nicht einen zusammengefaßten Widerstand fordern, sondern die nach ihrer ausgedehnten Organisation fähig sind, drei Menschen mehr oder weniger ohne Verletzung zu paralysieren. Durch dieses Mittel der Lähmung wird, bei der großen Bewegung, über das Ganze schon eine gewisse Ruhe und Einheit verbreitet. Die Wirkungen der Schlangen sind stufenweise angegeben. Die eine umschlingt nur, die andre wird gereizt und verletzt ihren Gegner. Die drei Menschen sind gleichfalls äußerst weise gewählt. Ein starker, wohlgebauter Mann, aber schon über die Jahre der größten Energie hinaus, weniger fähig, Schmerz und Leiden zu widerstehen. Man denke sich an seiner

Statt einen rüstigen Jüngling, und die Gruppe wird ihren ganzen Wert verlieren. Mit ihm leiden zwei Knaben, die, selbst dem Maße nach, gegen ihn klein gehalten sind; abermals zwei Naturen, empfänglich für
5 Schmerz. Der jüngere strebt ohnmächtig, er ist geängstigt, aber nicht verletzt; der Vater strebt mächtig, aber unwirksam, vielmehr bringt sein Streben die entgegengesetzte Wirkung hervor: er reizt seinen Gegner und wird verwundet. Der älteste Sohn ist am leichtesten
10 verstrickt; er fühlt weder Beklemmung noch Schmerz, er erschrickt über die augenblickliche Verwundung und Bewegung seines Vaters, er schreit auf, indem er das Schlangenende von dem einen Fuß abzustreifen sucht; hier ist also noch ein Beobachter, Zeuge und Teilnehmer
15 bei der Tat, und das Werk ist abgeschlossen.

Was ich schon im Vorbeigehen berührt habe, will ich hier noch besonders bemerken: daß alle drei Figuren eine doppelte Handlung äußern und so höchst mannigfaltig beschäftigt sind. Der jüngste Sohn will sich durch die
20 Erhöhung des rechten Arms Luft machen und drängt mit der linken Hand den Kopf der Schlange zurück, er will sich das gegenwärtige Übel erleichtern und das größere verhindern — der höchste Grad von Tätigkeit, der ihm in seiner gefangenen Lage noch übrig bleibt.
25 Der Vater strebt, sich von den Schlangen loszuwinden, und der Körper flieht zugleich vor dem augenblicklichen Bisse. Der älteste Sohn entsetzt sich vor der Bewegung des Vaters und sucht sich von der leicht umwindenden Schlange zu befreien.

30 Schon oben ist der Gipfel des vorgestellten Augenblicks als ein großer Vorzug dieses Kunstwerks gerühmt, und hier ist noch besonders davon zu sprechen.

Wir nahmen an, daß natürliche Schlangen einen Vater mit seinen Söhnen im Schlaf umwunden, damit

wir bei Betrachtung der Momente eine Steigerung vor uns sähen. Die ersten Augenblicke des Umwindens im Schlafe sind ahnungsvoll, aber für die Kunst unbedeutend. Man könnte vielleicht einen schlafenden jungen Herkules bilden, wie er von Schlangen umwunden wird, dessen 5 Gestalt und Ruhe uns aber zeigte, was wir von seinem Erwachen zu erwarten hätten.

Gehen wir nun weiter und denken uns den Vater, der sich mit seinen Kindern, es sei nun, wie es sei, von Schlangen umwunden fühlt, so gibt es nur einen Mo- 10 ment des höchsten Interesse: wenn der eine Körper durch die Umwindung wehrlos gemacht ist, wenn der andere zwar wehrhaft, aber verletzt ist und dem dritten eine Hoffnung zur Flucht übrig bleibt. In dem ersten Falle ist der jüngere Sohn, im zweiten der Vater, im dritten 15 der ältere Sohn. Man versuche noch einen andern Fall zu finden! man suche die Rollen anders, als sie hier ausgeteilt sind, zu verteilen!

Denken wir nun die Handlung vom Anfang herauf und erkennen, daß sie gegenwärtig auf dem höchsten Punkt 20 steht, so werden wir, wenn wir die nächstfolgenden und fernern Momente bedenken, sogleich gewahr werden, daß sich die ganze Gruppe verändern muß und daß kein Augenblick gefunden werden kann, der diesem an Kunstwert gleich sei. Der jüngste Sohn wird entweder von 25 der umwindenden Schlange erstickt oder, wenn er sie reizen sollte, in seinem völlig hilflosen Zustande noch gebissen. Beide Fälle sind unerträglich, weil sie ein Letztes sind, das nicht dargestellt werden soll. Was den Vater betrifft, so wird er entweder von der Schlange noch an 30 andern Teilen gebissen, wodurch die ganze Lage seines Körpers sich verändern muß und die ersten Bisse für den Zuschauer entweder verloren gehen oder, wenn sie angezeigt werden sollten, ekelhaft sein würden; oder die

Schlange kann auch sich umwenden und den ältesten Sohn anfallen: dieser wird alsdann auf sich selbst zurückgeführt, die Begebenheit verliert ihren Teilnehmer, der letzte Schein von Hoffnung ist aus der Gruppe verschwunden,
5 es ist keine tragische, es ist eine grausame Vorstellung. Der Vater, der jetzt in seiner Größe und in seinem Leiden auf sich ruht, müßte sich gegen den Sohn wenden, er würde teilnehmende Nebenfigur.

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur
10 drei Empfindungen: Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahrwerden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauernden oder vergangenen — alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und
15 erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen.

Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt; dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mit-
20 leiden erregen. Bei der Gruppe des Laokoon erregt das Leiden des Vaters Schrecken, und zwar im höchsten Grad, an ihm hat die Bildhauerkunst ihr Höchstes getan. Allein teils um den Zirkel aller menschlichen Empfindungen zu durchlaufen, teils um den heftigen Eindruck des Schreckens
25 zu mildern, erregt sie Mitleiden für den Zustand des jüngern Sohns und Furcht für den ältern, indem sie für diesen auch noch Hoffnung übrig läßt. So brachten die Künstler durch Mannigfaltigkeit ein gewisses Gleichgewicht in ihre Arbeit, milderten und erhöhten Wirkung
30 durch Wirkungen und vollendeten sowohl ein geistiges als ein sinnliches Ganze.

Genug, wir dürfen kühnlich behaupten, daß dieses Kunstwerk seinen Gegenstand erschöpfe und alle Kunstbedingungen glücklich erfülle. Es lehrt uns: daß, wenn

der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen kann, sich doch eigentlich dasselbe in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen 5 Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Wir geben in der Folge wohl eine genauere Beschreibung der Statuen, welche unter dem Namen der Familie der Niobe bekannt sind, so wie auch der Gruppe des Farnesischen Stiers; sie gehören unter 10 die wenigen pathetischen Darstellungen, welche uns von alter Skulptur übrig geblieben sind.

Gewöhnlich haben sich die Neuern bei der Wahl solcher Gegenstände vergriffen. Wenn Milo, mit beiden Händen in einer Baumspalte gefangen, von einem Löwen 15 angefallen wird, so wird die Kunst sich vergebens bemühen, daraus ein Werk zu bilden, das eine reine Teilnahme erregen könnte. Ein doppelter Schmerz, eine vergebliche Anstrengung, ein hilfloser Zustand, ein gewisser Untergang können nur Abscheu erregen, wenn sie nicht ganz 20 kalt lassen.

Und zuletzt nur noch ein Wort über das Verhältnis des Gegenstandes zur Poesie.

Man ist höchst ungerecht gegen Virgilen und die Dichtkunst, wenn man das geschlossenste Meisterwerk der 25 Bildhauerarbeit mit der episodischen Behandlung in der Aeneis auch nur einen Augenblick vergleicht. Da einmal der unglückliche vertriebene Aeneas selbst erzählen soll, daß er und seine Landsleute die unverzeihliche Torheit begangen haben, das bekannte Pferd in ihre Stadt zu 30 führen, so muß der Dichter nur darauf denken, wie die Handlung zu entschuldigen sei. Alles ist auch darauf angelegt, und die Geschichte des Laokoon steht hier als ein rhetorisches Argument, bei dem eine Übertreibung, wenn

sie nur zweckmäßig ist, gar wohl gebilligt werden kann. So kommen ungeheure Schlangen aus dem Meere, mit Kämmen auf dem Haupte, eilen auf die Kinder des Priesters, der das Pferd verletzt hatte, umwickeln sie,
5 beißen sie, begeifern sie; umwinden, umschlingen darauf Brust und Hals des zu Hilfe eilenden Vaters und ragen mit ihren Köpfen triumphierend hoch empor, indem der Unglückliche unter ihren Windungen vergebens um Hilfe schreit. Das Volk entsetzt sich und flieht beim An=
10 blick, niemand wagt es mehr, ein Patriot zu sein, und der Zuhörer, durch die abenteuerliche und ekelhafte Ge= schichte erschreckt, gibt denn auch gern zu, daß das Pferd in die Stadt gebracht werde.

So steht also die Geschichte Laokoons im Virgil bloß
15 als Mittel zu einem höhern Zwecke, und es ist noch eine große Frage, ob die Begebenheit an sich ein poetischer Gegenstand sei.

Der Sammler und die Seinigen

(1798—1799)

Erster Brief.

Wenn Ihr Abschied nach den zwei vergnügten, nur zu schnell verfloßnen Tagen mich eine große Lücke und
20 Leere fühlen ließ, so hat Ihr Brief, den ich so bald er= hielt, so haben die beigefügten Manuskripte mich wieder in eine behagliche Stimmung versetzt, derjenigen ähnlich, die ich in Ihrer Gegenwart empfand. Ich habe mich unsers Gesprächs wieder erinnert, ich habe die ähnlichen
25 Gesinnungen in Ihren Papieren wieder angetroffen und mich jetzt wie damals gefreut, daß wir in so vielen Fällen als Kunstbeurteiler zusammentreffen.

Diese Entdeckung ist mir doppelt schätzbar, indem ich Ihre Meinung so wie die meinige täglich prüfen kann: ich darf nur ein Fach meiner Sammlung, welches ich will, vornehmen, darf es durchgehen und mit unsern theoretischen und praktischen Aphorismen zusammenhalten. 5 Da geht es denn oft recht gut und heiter, manchmal stoße ich an, manchmal kann ich weder mit Ihnen noch mit mir selbst einig werden. Indessen bewährt sich doch, daß man schon viel gewonnen hat, wenn man in Hauptsachen mit einander übereintrifft, wenn das Kunsturteil, das zwar 10 wie eine Wage immer hin und wider schwankt, doch an einem tüchtigen Kloben befestigt ist und nicht, wenn ich im Gleichnis verharren darf, Wage und Wagschalen zugleich hin und wider geworfen werden.

Sie haben für die Schrift, die Sie herauszugeben ge- 15 denken, durch diese Probestücke meine Hoffnungen und meine stille Teilnahme verstärkt, und gern will ich auch auf irgend eine Weise, deren ich mich fähig fühle, zu Ihren Absichten mit beitragen. Theorie ist nie meine Sache gewesen; was Sie von meinen Erfahrungen 20 brauchen können, steht von Herzen zu Diensten. Und um hiervon einen Beweis zu geben, fange ich sogleich an, Ihren Wunsch zu erfüllen. Ich werde Ihnen nach und nach die Geschichte meiner Sammlung aufzeichnen, deren wunderliche Elemente schon manchen überrascht 25 haben, wenn er gleich durch den Ruf schon genugsam vorbereitet zu mir kam. Auch Ihnen ist es also gegangen. Sie wunderten sich über den seltsamen Reichtum in den verschiedensten Fächern, und Ihre Verwunderung würde noch gestiegen sein, wenn Zeit und 30 Neigung Ihnen erlaubt hätte, von allem Kenntnis zu nehmen, was ich besitze.

Von meinem Großvater brauche ich am wenigsten zu sagen; er legte den Grund zum Ganzen, und wie gut

er ihn gelegt hat, bürgt mir selbst Ihre Aufmerksamkeit auf alles das, was sich von ihm herschrieb. Sie hefteten sich vorzüglich an diesen Pfeiler unsers seltsamen Familiengebäudes mit einer solchen Neigung und Liebe, 5 daß ich Ihre Ungerechtigkeit gegen einige andere Fächer nicht unangenehm empfand und gern mit Ihnen bei jenen Werken verweilte, die auch mir wegen ihres Werts, ihres Alters und ihres Herkommens heilig sind. Freilich kommt es viel auf den Charakter, auf die Neigung eines 10 Liebhabers an, wohin die Liebe zum Gebildeten, wohin der Sammlungsgeist, zwei Neigungen, die sich oft im Menschen finden, ihre Richtung nehmen sollen; und eben so viel, möchte ich behaupten, hängt der Liebhaber von der Zeit ab, in die er kommt, von den Umständen, unter 15 denen er sich befindet, von gleichzeitigen Künstlern und Kunsthändlern, von den Ländern, die er zuerst besucht, von den Nationen, mit denen er in irgend einem Verhältnis steht. Gewiß, von tausend dergleichen Zufälligkeiten hängt er ab. Was kann nicht alles zusammen- 20 treffen, um ihn solid oder flüchtig, liberal oder auf irgend eine Weise beschränkt, überschauend oder einseitig zu machen!

Dem Glücke sei es gedankt, daß mein Großvater in die beste Zeit, in die glücklichste Lage kam, um das an 25 sich zu ziehen, was einem Privatmanne gegenwärtig fast unmöglich sein würde. Rechnungen und Briefe über den Ankauf sind noch in meinen Händen, und wie unverhältnismäßig sind die Preise gegen die jetzigen, die eine allgemeinere Liebhaberei aller Nationen so hoch ge- 30 steigert hat.

Ja, die Sammlung dieses würdigen Mannes ist für mich, für meine übrigen Besitzungen, für mein Verhältnis und mein Urteil, was die Dresdner Sammlungen für Deutschland sind, eine ewige Quelle echter Kenntnis

für den Jüngling, für den Mann Stärkung des Gefühls und guter Grundsätze, und für einen jeden, selbst für den flüchtigsten Beschauer heilsam; denn das Fürtreffliche wirkt auf Eingeweihte nicht allein. Ihr Ausspruch, meine Herren, daß keines dieser Werke, die sich von 5 meinem guten Alten herschreiben, sich neben jenen königlichen Schätzen schämen dürfte, hat mich nicht stolz, er hat mich nur zufrieden gemacht; denn in der Stille hatte ich dieses Urteil schon selbst gewagt.

Ich schließe diesen Brief, ohne meinen Vorsatz er- 10 füllt zu haben. Ich schwätzte, anstatt zu erzählen. Zeigt sich doch in beidem die gute Laune eines Alten so gern. Kaum habe ich noch Platz, Ihnen zu sagen: daß Oheim und Nichten Sie herzlich grüßen und daß Julie besonders sich öfter und lebhafter nach der lange ver- 15 zögerten Dresdner Reise erkundigt, weil sie hoffen kann, unterwegs ihre neuen und so lebhaft verehrten Freunde wiederzusehen. Und fürwahr, auch keiner ihrer alten Freunde soll sich herzlicher als der Oheim unterzeichnen 20

Ihren treu Verbundnen.

Zweiter Brief.

Sie haben durch die gute Aufnahme des jungen Mannes, der sich mit einem Briefe von mir bei Ihnen vorstellte, eine doppelte Freude gemacht, indem Sie ihm einen heitern Tag und mir durch ihn eine lebhafte münd- 25 liche Nachricht von sich, Ihrem Zustande, Ihren Arbeiten und Vorsätzen verschafften.

Diese lebhafte Unterhaltung über Sie, in den ersten Augenblicken seiner Wiederkunft, verbarg mir, wie sehr er sich in seiner Abwesenheit verändert hat. Als er auf 30 Akademien zog, versprach er viel. Er trat aus der Schule, stark im Griechischen und Lateinischen, mit schönen

Kenntnissen beider Literaturen, bewandert in der alten und neuen Geschichte, nicht ungeübt in der Mathematik, und was noch alles erfordert wird, um dereinst ein tüchtiger Schulmann zu werden; und nun kommt er zu
5 unserer größten Betrübnis als Philosoph zurück. Der Philosophie hat er sich vorzüglich, ja ausschließlich gewidmet, und unsere kleine Sozietät, mich eingeschlossen, die wir denn freilich keine sonderlichen philosophischen Anlagen zu haben scheinen, ist sämtlich um Unterhaltung
10 mit ihm verlegen; was wir verstehen, interessiert ihn nicht, und was ihn interessiert, verstehen wir nicht. Er redet eine neue Sprache, und wir sind zu alt, sie ihm abzulernen.

Was ist das mit der Philosophie und besonders mit
15 der neuen für eine wunderliche Sache! In sich selbst hineinzugehen, seinen eignen Geist über seinen Operationen zu ertappen, sich ganz in sich zu verschließen, um die Gegenstände desto besser kennen zu lernen — ist das wohl der rechte Weg? Der Hypochondrist, sieht der die
20 Sachen besser an, weil er immer in sich gräbt und sich untergräbt? Gewiß, diese Philosophie scheint mir eine Art von Hypochondrie zu sein, eine falsche Art von Neigung, der man einen prächtigen Namen gegeben hat. Verzeihen Sie einem Alten, verzeihen Sie einem prak-
25 tischen Arzte!

Doch hievon ja nichts weiter! Die Politik hat mir meinen Humor nicht verdorben, und es soll der Philosophie gewiß auch nicht gelingen; also geschwind ins Asyl der Kunst! geschwind zur Geschichte, die ich versprochen
30 habe, damit nicht diesem Briefe gerade das mangle, weswegen er angefangen ist!

Als mein Großvater tot war, zeigte der Vater erst, daß er nur für eine gewisse Art von Kunstwerken eine entschiedne Liebhaberei habe: ihn erfreute die genaue

Nachahmung der natürlichen Dinge, die man damals mit Wasserfarben auf einen hohen Grad getrieben hatte. Erst schaffte er nur solche Blätter an, dann hielt er sich einige Maler im Solde, die ihm Vögel, Blumen, Schmetterlinge und Muscheln mit der größten Genauigkeit malen 5 mußten. Nichts Merkwürdiges kam in der Küche, dem Garten oder auf dem Felde vor, das nicht gleich durch den Pinsel aufs Papier fixiert worden wäre; und so hat er manche Abweichungen verschiedner Geschöpfe bewahrt, die, wie ich sehe, den Naturforschern äußerst inter- 10 essant sind.

Nach und nach ging er weiter, er erhub sich zum Porträt. Er liebte seine Frau, seine Kinder; seine Freunde waren ihm wert: daher die Anlage jener Sammlung von Porträten. 15

Sie erinnern sich auch wohl der vielen kleinen Bildnisse, in Öl auf Kupfer gemalt. Große Meister hatten in früherer Zeit, vielleicht zur Erholung, vielleicht aus Freundschaft, dergleichen verfertigt; es war daraus eine löbliche Gewohnheit, ja eine eigne Art Malerei geworden, 20 auf welche sich besondere Künstler legten.

Dieses Format hatte seine eignen Vorteile. Ein Porträt in Lebensgröße, und wäre es nur ein Kopf oder ein Kniestück, nimmt für das Interesse, das es bringt, immer einen zu großen Raum ein. Jeder fühlende 25 wohlhabende Mann sollte sich und seine Familie, und zwar in verschiedenen Epochen des Lebens, malen lassen. Von einem geschickten Künstler, bedeutend, in einem kleinen Raume vorgestellt, würde man wenig Platz einnehmen; man könnte auch alle seine guten Freunde um 30 sich her versammeln, und die Nachkommen würden für diese Gesellschaft noch immer ein Plätzchen finden. Ein großes Porträt hingegen macht gewöhnlicherweise, besonders in den neuern Zeiten, zugleich mit dem Besitzer den Erben

Platz, und die Moden verändern sich so sehr, daß eine selbst gut gemalte Großmutter zu den Tapeten, den Möbels und dem übrigen Zimmerschmuck ihrer Enkelin unmöglich mehr passen kann.

5 Indessen hängt der Künstler vom Liebhaber seiner Zeit so wie der Liebhaber vom gleichzeitigen Künstler ab. Der gute Meister, der jene kleinen Porträte fast noch allein zu machen verstand, war gestorben; ein anderer fand sich, der die lebensgroßen Bilder malte.

10 Mein Vater hatte schon lange einen solchen in der Nähe gewünscht; seine Neigung ging dahin, sich selbst und seine Familie in natürlicher Größe zu sehen. Denn wie jeder Vogel, jedes Insekt, das vorgestellt wurde, genau ausgemessen ward und, außer seiner übrigen Wahr-
15 heit, auch noch der Größe nach genau mit dem Gegenstand übereinstimmen mußte, so wollte er auch, akkurat wie er sich im Spiegel sah, auf der Leinwand dargestellt sein. Sein Wunsch ward ihm endlich erfüllt: ein geschickter Mann fand sich, der sich auch eine Zeitlang bei
20 uns zu verweilen gefallen ließ. Mein Vater sah gut aus, meine Mutter war eine wohlgebildete Frau, meine Schwester übertraf alle ihre Landsmänninnen an Schönheit und Reiz; nun ging es an ein Malen, und man hatte nicht an einer Vorstellung genug. Besonders
25 wurde meine Schwester, wie Sie gesehen haben, in mehr als einer Maske vorgestellt. Man machte auch Anstalt zu einem großen Familiengemälde, das aber nur bis zur Zeichnung gelangte, indem man sich weder über Erfindung noch Zusammensetzung vereinigen konnte.

30 Überhaupt blieb mein Vater unbefriedigt. Der Künstler hatte sich in der französischen Schule gebildet: die Gemälde waren harmonisch, geistreich und schienen natürlich; doch, genau mit dem Urbilde verglichen, ließen sie vieles wünschen, und einige derselben wurden, da der

Künstler die einzelnen Bemerkungen meines Vaters aus Gefälligkeit zu nutzen unternahm, am Ende ganz und gar verdorben.

Unvermutet ward endlich meinem Vater sein Wunsch im ganzen Umfange gewährt. Der Sohn unseres Künst- 5 lers, ein junger Mann voller Anlagen, der bei einem Oheim, den er beerben sollte, einem Deutschen, von Jugend auf in der Lehre gewesen war, besuchte seinen Vater, und der meinige entdeckte in ihm ein Talent, das ihn völlig befriedigte. Meine Schwester sollte sogleich 10 von ihm dargestellt werden, und es geschah mit einer unglaublichen Genauigkeit, woraus zwar zuletzt kein geschmackvolles, aber natürliches und wahres Bild entsprang. Da stand sie nun, wie sie gewöhnlich in den Garten ging, ihre braunen Haare teils um die Stirne 15 fallend, teils in starken Zöpfen zurückgeflochten und mit einem Bande hinaufgebunden, den Sonnenhut am Arm, mit den schönsten Nelken, die der Vater besonders schätzte, ausgefüllt, und eine Pfirsche in der Hand, von einem Baume, der dieses Jahr zuerst getragen hatte. 20

Glücklicherweise fanden sich diese Umstände sehr wahr zusammen, ohne abgeschmackt zu sein; mein Vater war entzückt, und der alte Maler machte seinem Sohne gerne Platz, mit dessen Arbeiten nun eine ganz neue Epoche in unserm Hause sich eröffnete, die mein Vater als die 25 vergnügteste Zeit seines Lebens ansah. Jede Person ward nun gemalt, mit allem, womit sie sich gewöhnlich beschäftigte, was sie gewöhnlich umgab. Ich darf Ihnen von diesen Bildern nichts weiter sagen, Sie haben gewiß die neckische Geschäftigkeit meiner Julie 30 nicht vergessen, die Ihnen nach und nach fast das ganze Beiwesen der Gemälde, insofern sich die Requisiten noch im Hause fanden, zusammenschaffte, um Sie von der höchsten Wahrheit der Nachahmung zu überzeugen. Da

war des Großvaters Schnupftabaksdose, seine große silberne Taschenuhr, sein Stock mit dem Topasknopfe, die Nählade der Großmutter und ihre Ohrringe. Julie hatte selbst noch ein elfenbeinernes Spielzeug bewahrt, 5 das sie auf einem Gemälde als Kind in der Hand hat; sie stellte sich mit eben der Gebärde neben das Bild: das Spielzeug glich noch ganz genau, das Mädchen glich nicht mehr, und ich erinnere mich unserer damaligen Scherze noch recht gut.

10 Neben der ganzen Familie war, in Zeit von einem Jahre, nun auch fast der ganze Hausrat abgemalt, und der junge Künstler mochte, bei der nicht immer unterhaltenden Arbeit, sich öfters durch einen Blick auf meine Schwester stärken — eine Kur, die um desto heilsamer 15 war, als er in ihren Augen das, was er suchte, zu finden schien. Genug, die jungen Leute wurden einig, mit einander zu leben und zu sterben. Die Mutter begünstigte diese Neigung; der Vater war zufrieden, ein solches Talent, das er kaum mehr entbehren konnte, in seiner 20 Familie zu fixieren. Es ward ausgemacht, daß der Freund noch erst eine Reise durch Deutschland tun, die Einwilligung seines Oheims und Vaters beibringen und sodann auf immer der Unsere werden sollte.

Das Geschäft war bald vollzogen, und ob er gleich 25 sehr schnell zurückkam, so brachte er doch eine schöne Summe Geldes mit, die er sich an verschiedenen Höfen bald erworben hatte. Ein glückliches Paar ward verbunden, und unsere Familie erlebte eine Zufriedenheit, die bis an den Tod der Teilnehmer fortdauerte.

30 Mein Schwager war ein sehr wohlgebildeter, im Leben sehr bequemer Mann; sein Talent genügte meinem Vater, seine Liebe meiner Schwester, mir und den Hausgenossen seine Freundlichkeit. Er reiste den Sommer durch, kam wohlbelohnt wieder nach Hause, der Winter

war der Familie gewidmet, er malte seine Frau, seine Töchter gewöhnlich des Jahres zweimal.

Da ihm alles bis auf die geringste Kleinigkeit so wahrhaft, ja so täuschend gelang, fiel endlich mein Vater auf eine sonderbare Idee, deren Ausführung ich Ihnen 5 beschreiben muß, weil das Bild selbst, wie ich erzählen werde, nicht mehr vorhanden ist; sonst würde ich es Ihnen vorgezeigt haben.

In dem obern Zimmer, wo die besten Porträte hängen und welches eigentlich das letzte in der Reihe 10 der Zimmer ist, haben Sie vielleicht eine Türe bemerkt, die noch weiter zu führen scheint; allein sie ist blind, und wenn man sie sonst eröffnete, zeigte sich ein mehr überraschender als erfreulicher Gegenstand. Mein Vater trat mit meiner Mutter am Arme gleichsam heraus und 15 erschreckte durch die Wirklichkeit, welche teils durch die Umstände, teils durch die Kunst hervorgebracht war. Er war abgebildet, wie er, gewöhnlich gekleidet, von einem Gastmahl, aus einer Gesellschaft nach Hause kam. Das Bild ward an dem Orte, zu dem Orte mit aller Sorg- 20 falt gemalt, die Figuren aus einem gewissen Stand- punkte genau perspektivisch gehalten und die Kleidungen mit der größten Sorgfalt zum entschiedensten Effekte gebracht. Damit das Licht von der Seite gehörig ein- fiele, ward ein Fenster verrückt und alles so gestellt, daß 25 die Täuschung vollkommen werden mußte.

Leider hat aber ein Kunstwerk, das sich der Wirk- lichkeit möglichst näherte, auch gar bald die Schicksale des Wirklichen erfahren. Der Blendrahm mit der Lein- wand war in die Türbekleidung befestigt und so den 30 Einflüssen einer feuchten Mauer ausgesetzt, die um so heftiger wirkten, als die verschloßne Tür alle Luft ab- hielt; und so fand man nach einem strengen Winter, in welchem das Zimmer nicht eröffnet worden war, Vater

und Mutter völlig zerstört, worüber wir uns um so mehr betrübten, als wir sie schon vorher durch den Tod verloren hatten.

Doch ich kehre wieder zurück, denn ich habe noch
5 von den letzten Vergnügungen meines Vaters im Leben zu reden.

Nachdem gedachtes Bild vollendet war, schien nichts weiter seine Freude dieser Art vermehren zu können, und doch war ihm noch eine vorbehalten. Ein Künstler
10 meldete sich und schlug vor, die Familie über die Natur in Gips abzugießen und sie alsdann in Wachs, mit natürlichen Farben, wirklich aufzustellen. Das Bildnis eines jungen Gehilfen, den er bei sich hatte, zeigte sein Talent, und mein Vater entschloß sich zu der Operation.
15 Sie lief glücklich ab, der Künstler arbeitete mit der größten Sorgfalt und Genauigkeit das Gesicht und die Hände nach. Eine wirkliche Perücke, ein damastner Schlafrock wurden dem Phantom gewidmet, und so sitzt der gute Alte noch jetzt hinter einem Vorhange, den ich
20 vor Ihnen nicht aufzuziehen wagte.

Nach dem Tode meiner Eltern blieben wir nicht lange zusammen. Meine Schwester starb noch jung und schön; ihr Mann malte sie im Sarge. Seine Töchter, die, wie sie heranwuchsen, die Schönheit der Mutter
25 gleichsam in zwei Portionen darstellten, konnte er vor Wehmut nicht malen. Oft stellte er die kleinen Gerätschaften, die ihr angehört hatten und die er sorgfältig bewahrte, in Stillleben zusammen, vollendete die Bilder mit der größten Genauigkeit und verehrte sie den lieb-
30 sten Freunden, die er sich auf seinen Reisen erworben hatte.

Es schien, als wenn ihn diese Trauer zum Bedeutenden erhübe, da er sonst nur alles Gegenwärtige gemalt hatte. Den kleinen, stummen Gemälden fehlte

es nicht an Zusammenhang und Sprache. Auf dem
einen sah man in den Gerätschaften das fromme Gemüt
der Besitzerin, ein Gesangbuch mit rotem Samt und
goldnen Buckeln, einen artigen gestickten Beutel mit
Schnüren und Quasten, woraus sie ihre Wohltaten zu 5
spenden pflegte, den Kelch, woraus sie vor ihrem Tode
das Nachtmahl empfing und den er, gegen einen bessern,
der Kirche abgetauscht hatte. Auf einem andern Bilde
sah man neben einem Brote das Messer, womit sie den
Kindern gewöhnlich vorzuschneiden, ein Samenkästchen, 10
woraus sie im Frühjahr zu säen pflegte, einen Kalender,
in den sie ihre Ausgaben und kleine Begebenheiten ein=
schrieb, einen gläsernen Becher mit eingeschnittnem
Namenszug, ein frühes Jugendgeschenk vom Großvater,
das sich, ungeachtet seiner Zerbrechlichkeit, länger als 15
sie selbst erhalten hatte.

Er setzte seine gewöhnlichen Reisen und übrigens
seine gewohnte Lebensart fort. Nur fähig, das Gegen=
wärtige zu sehen, und nun durch das Gegenwärtige
immer an den herben Verlust erinnert, konnte sein Ge= 20
müt sich nicht wieder herstellen; eine Art von unbegreif=
licher Sehnsucht schien ihn manchmal zu überfallen, und
das letzte Stillleben, das er malte, bestand aus Gerät=
schaften, die ihm angehörten und die, sonderbar gewählt
und zusammengestellt, auf Vergänglichkeit und Trennung, 25
auf Dauer und Vereinigung deuteten.

Wir fanden ihn vor dieser Arbeit einigemal nach=
denkend und pausierend, was sonst seine Art nicht war,
in einem gerührten, bewegten Zustande — und Sie ver=
zeihen mir wohl, wenn ich heute nur kurz abbreche, um 30
mich wieder in eine Fassung zu setzen, aus der mich diese
Erinnerung, der ich nicht länger nachhängen darf, un=
versehens gerückt hat.

Und doch soll dieser Brief mit einem so traurigen

Schlusse nicht in Ihre Hand kommen; ich gebe meiner Julie die Feder, um Ihnen zu sagen —

Mein Oheim gibt mir die Feder, um Ihnen mit einer artigen Wendung zu sagen, wie sehr er Ihnen er-
5 geben sei. Er bleibt noch immer der Gewohnheit jener guten alten Zeit getreu, wo man es für Pflicht hielt, am Ende eines Briefes von einem Freunde mit einer zierlichen Verbeugung zu scheiden. Uns andern ist das nun schon nicht gelehrt worden; ein solcher Knicks scheint
10 uns nicht natürlich, nicht herzlich genug. Ein Lebewohl und einen Händedruck in Gedanken, weiter wüßten wir es nicht leicht zu bringen.

Wie machen wir's nun, um den Auftrag, den Befehl meines Onkels, wie es einer gehorsamen Nichte ge-
15 ziemt, zu erfüllen? Will mir denn gar keine artige Wendung einfallen? und finden Sie es wohl artig genug, wenn ich Sie versichere, daß Ihnen die Nichten so ergeben sind wie der Onkel? Er hat mir verboten, sein letztes Blatt zu lesen; ich weiß nicht, was er Böses
20 oder Gutes von mir gesagt haben mag. Vielleicht bin ich zu eitel, wenn ich denke, daß er von mir gesprochen hat. Genug, er hat mir erlaubt, den Anfang seines Briefes zu lesen, und da finde ich, daß er unsern guten Philosophen bei Ihnen anschwärzen will. Es ist nicht
25 artig noch billig vom Oheim, einen jungen Mann, der ihn und Sie wahrhaft liebt und verehrt, darum so strenge zu tadeln, weil er so ernsthaft auf einem Wege verharrt, auf dem er sich nun einmal zu bilden glaubt. Sein Sie aufrichtig und sagen Sie mir, ob wir Frauen
30 nicht eben deswegen manchmal besser sehen als die Männer, weil wir nicht so einseitig sind und gern jedem sein Recht widerfahren lassen. Der junge Mann ist wirklich gesprächig und gesellig. Er spricht auch mit mir,

und wenn ich gleich seine Philosophie keinesweges verstehe, so verstehe ich doch, wie mich deucht, den Philosophen.

Doch am Ende hat er diese gute Meinung, die ich von ihm hege, vielleicht nur Ihnen zu danken; denn die 5 Rolle mit den Kupfern, begleitet von den freundlichen Worten, die er mir von Ihnen brachte, verschafften ihm freilich sogleich die beste Aufnahme.

Wie ich für dieses Andenken, für diese Güte meinen Dank einrichten soll, weiß ich selbst nicht recht; denn es 10 scheint mir, als wenn hinter diesem Geschenk eine kleine Bosheit verborgen liege. Wollten Sie Ihrer gehorsamen Dienerin spotten, als Sie ihr diese elfenhaften Luftbilder, diese seltsamen Feen und Geistergestalten aus der Werkstatt meines Freundes Füeßli zusendeten? Was 15 kann die arme Julie dafür, daß etwas Seltsames, Geistreiches sie aufreizt, daß sie gern etwas Wunderbares vorgestellt sieht und daß diese durch einander ziehenden und beweglichen Träume, auf dem Papier fixiert, ihr Unterhaltung geben! 20

Genug, Sie haben mir eine große Freude gemacht, ob ich gleich wohl sehe, daß ich mir eine neue Rute aufgebunden habe, indem ich Sie zu meinem zweiten Oheim annahm. Als wenn mir der erste nicht schon genug zu schaffen machte! denn auch der kann es nicht lassen, die 25 Kinder über ihr Vergnügen aufklären zu wollen.

Dagegen verhält sich meine Schwester besser als ich; diese läßt sich gar nicht einreden. Und weil in unserer Familie denn doch eine Kunstliebhaberei sein muß, so liebt sie nur das, was anmutig ist und was 30 man immer gern um sich herum sehen mag.

Ihr Bräutigam — denn alles ist nun richtig, was bei Ihrer Durchreise noch nicht ganz entschieden war — hat ihr aus England die schönsten gemalten Kupfer ge-

schickt, womit sie äußerst zufrieden ist; aber was sind das nicht auch für lange, weißgekleidete Schönen, mit blaß-roten Schleifen und blaßblauen Schleiern! Was sind das nicht für interessante Mütter, mit wohlgenährten
5 Kindern und wohlgebildeten Vätern! Wenn das alles einmal unter Glas und Mahagonirahmen, geziert mit den metallnen Stäbchen, die auch bei der Sendung waren, auf einem Lilagrund, das Kabinett der jungen Frau zieren wird — dann darf ich freilich Titanien mit
10 ihrem Feengefolge, um den verwandelten Klaus Zettel beschäftigt, nicht in die Gesellschaft bringen.

Nun sieht es aus, als ob ich mich über meine Schwester aufhalte! denn das ist ja wohl das Klügste, was man tun kann, um sich Ruhe zu verschaffen, daß
15 man gegen die andern ein wenig unverträglich ist. Und so wäre ich denn mit diesen Blättern doch endlich fertig geworden, wäre so nahe an den untern Rand unver-sehens gekommen, daß nur noch der zehnte März und der Name Ihrer treuen Freundin, die Ihnen ein herz-
20 liches Lebewohl sagt, unterzeichnet werden kann.

Julie.

Dritter Brief.

Julie hat in ihrer letzten Nachschrift dem Philo-sophen das Wort geredet; leider stimmt der Oheim noch nicht mit ein, denn der junge Mann hält nicht nur auf
25 einer besondern Methode, die mir keineswegs einleuchtet, sondern sein Geist ist auch auf solche Gegenstände ge-richtet, über die ich weder viel denke noch gedacht habe. In der Mitte meiner Sammlung sogar, durch die ich fast mit allen Menschen in ein Verhältnis komme, scheint
30 sich nicht einmal ein Berührungspunkt zu finden. Selbst den historischen, den antiquarischen Anteil, den er sonst daran zu nehmen schien, hat er völlig verloren. Die

Sittenlehre, von der ich außerhalb meines Herzens wenig weiß, beschäftigt ihn besonders; das Naturrecht, das ich nicht vermisse, weil unser Tribunal gerecht und unsere Polizei tätig ist, verschlingt seine nächsten Forschungen; das Staatsrecht, das mir in meiner frühsten Jugend 5 schon durch meinen Oheim verleidet wurde, steht als das Ziel seiner Aussichten. Da ist es nun um die Unterhaltung, von der ich mir so viel versprach, beinahe getan, und es hilft mir nichts, daß ich ihn als einen edeln Menschen schätze, als einen guten liebe, als einen Ver- 10 wandten zu befördern wünsche; wir haben einander nichts zu sagen. Meine Kupfer lassen ihn stumm, meine Gemälde kalt.

Wenn ich nun so für mich selbst, wie hier gegen Sie, meine Herren, als ein wahrer Oheim in der deut- 15 schen Komödie, meinen Unmut auslasse, so zupft mich die Erfahrung wieder und erinnert mich, daß es der Weg nicht sei, sich mit den Menschen zu verbinden, wenn wir uns die Eigenschaften exaggerieren, durch welche sie von uns allenfalls getrennt erscheinen. 20

Wir wollen also lieber abwarten, wie sich das künftig machen kann, und ich will indessen meine Pflicht gegen Sie nicht versäumen und fortfahren, Ihnen etwas von den Stiftern meiner Sammlung zu erzählen.

Meines Vaters Bruder, nachdem er als Offizier 25 sehr brav gedient hatte, ward nach und nach in verschiednen Staatsgeschäften und zuletzt bei sehr wichtigen Fällen gebraucht. Er kannte fast alle Fürsten seiner Zeit und hatte durch die Geschenke, die mit ihren Bildnissen in Email und Miniatur verziert waren, eine Liebhaberei 30 zu solchen Kunstwerken gewonnen. Er verschaffte sich nach und nach die Portraits verstorbner sowohl als lebender Potentaten, wenn die goldnen Dosen und brillantnen Einfassungen zu den Goldschmieden und Juwelenhänd-

lern wieder zurückkehrten; und so besaß er endlich einen Staatskalender seines Jahrhunderts in Bildnissen.

Da er viel reiste, wollte er seinen Schatz immer bei sich haben, und es war möglich, die Sammlung in einen
5 sehr engen Raum zu bringen. Nirgends zeigte er sie vor, ohne daß ihm das Bildnis eines Lebenden oder Verstorbenen, aus irgend einem Schmuckkästchen, zugeflogen wäre; denn das Eigne hat eine bestimmte Sammlung, daß sie das Zerstreute an sich zieht und selbst die
10 Affektion eines Besitzers gegen irgend ein einzelnes Kleinod, durch die Gewalt der Masse, gleichsam aufhebt und vernichtet.

Von den Porträten, unter welchen sich auch ganze Figuren, zum Beispiel allegorisch als Jägerinnen und
15 Nymphen vorgestellte Prinzessinnen fanden, verbreitete er sich zuletzt auf andere kleine Gemälde dieser Art, wobei er jedoch mehr auf die äußerste Feinheit der Ausführung als auf die höhern Kunstzwecke sah, die freilich auch in dieser Gattung erreicht werden können. Sie
20 haben das Beste dieser Sammlung selbst bewundert; nur weniges ist gelegentlich durch mich hinzugekommen.

Um nun endlich von mir, als dem gegenwärtigen vergnügten Besitzer, doch auch oft genug inkommodierten Kustoden der wohlbekannten und wohlbelobten Samm-
25 lung, zu reden, so war meine Neigung von Jugend auf der Liebhaberei meines Oheims, ja auch meines Vaters entgegengesetzt.

Ob die etwas ernsthaftere Richtung meines Großvaters auf mich geerbt hatte, oder ob ich, wie man es
30 so oft bei Kindern findet, aus Geist des Widerspruchs, mit vorsätzlicher Unart mich von dem Wege des Vaters, des Oheims entfernte, will ich nicht entscheiden; genug, wenn jener durch die genauste Nachahmung, durch die sorgfältigste Ausführung das Kunstwerk mit dem Natur-

werke völlig auf einer Linie sehen wollte, wenn dieser eine kleine Tafel nur insofern schätzte, als sie durch die zartesten Punkte gleichsam ins Unendliche geteilt war, wenn er immer ein Vergrößerungsglas bei der Hand hielt und dadurch das Wunder einer solchen Arbeit noch zu vergrößern glaubte, so konnte ich kein ander Vergnügen an Kunstwerken finden, als wenn ich Skizzen vor mir sah, die mir auf einmal einen lebhaften Gedanken zu einem etwa auszuführenden Stücke vor Augen legten.

Die trefflichen Blätter von dieser Art, welche sich in meines Großvaters Sammlung befanden, und die mich hätten belehren können, daß eine Skizze mit eben so viel Genauigkeit als Geist gezeichnet werden könnte, dienten, meine Liebhaberei anzufachen, ohne sie eben zu leiten. Das Kühne, Hingestrichne, wild Ausgetuschte, Gewaltsame reizte mich, selbst das, was mit wenigen Zügen nur die Hieroglyphe einer Figur war, wußte ich zu lesen und schätzte es übermäßig; von solchen Blättern begann die kleine Sammlung, die ich als Jüngling anfing und als Mann fortsetzte.

Auf diese Weise blieb ich mit Vater, Schwager und Oheim beständig im Widerspruch, der sich um so mehr verlängerte und befestigte, als keiner die Art, sich mir oder mich ihm zu nähern, verstand.

Ob ich gleich, wie gesagt, nur meistens die geistreiche Hand schätzte, so konnte es doch nicht fehlen, daß nicht auch manches ausgeführte Stück in meine Sammlung gekommen wäre. Ich lernte, ohne es selbst recht gewahr zu werden, den glücklichen Übergang von einem geistreichen Entwurf zu einer geistreichen Ausführung schätzen; ich lernte das Bestimmte verehren, ob ich gleich immer daran die unerläßliche Forderung tat, daß der bestimmteste Strich zugleich auch empfunden sein sollte.

Hierzu trugen die eigenhändigen Radierungen ver-

schiedner italienischer Meister, die meine Sammlung noch aufbewahrt, das ihrige treulich bei, und so war ich auf gutem Wege, auf welchem eine andere Neigung mich frühzeitig weiter brachte.

5 Ordnung und Vollständigkeit waren die beiden Eigenschaften, die ich meiner kleinen Sammlung zu geben wünschte: ich las die Geschichte der Kunst, ich legte meine Blätter nach Schulen, Meistern und Jahren, ich machte Katalogen und muß zu meinem Lobe sagen, daß ich 10 den Namen keines Meisters, die Lebensumstände keines braven Mannes kennen lernte, ohne mich nach irgend einer seiner Arbeiten zu bemühen, um sein Verdienst nicht nur in Worten nachzusprechen, sondern es wirklich und anschaulich vor mir zu haben.

15 So stand es um meine Sammlung, um meine Kenntnisse und ihre Richtung, als die Zeit heran kam, die Akademie zu beziehen. Die Neigung zu meiner Wissenschaft, welches nun einmal die Medizin sein sollte, die Entfernung von allen Kunstwerken, die neuen Gegen- 20 stände, ein neues Leben drängten meine Liebhaberei in die Tiefe meines Herzens zurück, und ich fand nur Gelegenheit, mein Auge an dem Besten zu üben, was wir von Abbildungen anatomischer, physiologischer und naturhistorischer Gegenstände besitzen.

25 Noch vor dem Ende meiner akademischen Laufbahn sollte sich mir eine neue und für mein ganzes Leben entscheidende Aussicht eröffnen: ich fand Gelegenheit, Dresden zu sehen. Mit welchem Entzücken, ja mit welchem Taumel durchwandelte ich das Heiligtum der 30 Galerie! Wie manche Ahnung ward zum Anschauen! Wie manche Lücke meiner historischen Kenntnis ward nicht ausgefüllt! und wie erweiterte sich nicht mein Blick über das prächtige Stufengebäude der Kunst! Ein selbstgefälliger Rückblick auf die Familiensammlung, die einst

mein werden sollte, war von den angenehmsten Empfindungen begleitet, und da ich nicht Künstler sein konnte, so wäre ich in Verzweiflung geraten, wenn ich nicht schon vor meiner Geburt zum Liebhaber und Sammler bestimmt gewesen wäre. 5

Was die übrigen Sammlungen auf mich gewirkt, was ich sonst noch getan, um in der Kenntnis nicht stehen zu bleiben, und wie diese Liebhaberei neben allen meinen Beschäftigungen hergegangen und mich wie ein Schutzgeist begleitet, davon will ich Sie nicht unterhalten; 10 genug, daß ich alle meine übrigen Fähigkeiten auf meine Wissenschaft, auf ihre Ausübung verwendete, daß meine Praxis fast meine ganze Tätigkeit verschlang und daß eine ganz heterogene Beschäftigung meine Liebe zur Kunst, meine Leidenschaft zu sammeln nur zu ver- 15 mehren schien.

Das übrige werden Sie leicht, da Sie mich und meine Sammlung kennen, hinzusetzen. Als mein Vater starb und dieser Schatz nun zu meiner Disposition gelangte, war ich gebildet genug, um die Lücken, die ich 20 fand, nicht als Sammler nur auszufüllen, weil es Lücken waren, sondern einigermaßen als Kenner, weil sie ausgefüllt zu werden verdienten. Und so glaube ich noch, daß ich nicht auf unrechtem Wege bin, indem ich meine Neigung mit der Meinung vieler wackern Männer, die 25 ich kennen lernte, übereinstimmend finde. Ich bin nie in Italien gewesen, und doch habe ich meinen Geschmack, so viel es möglich war, ins Allgemeine auszubilden gesucht. Wie es damit steht, kann Ihnen nicht verborgen sein. Ich will nicht leugnen, daß ich vielleicht meine 30 Neigung hie und da mehr hätte reinigen können und sollen. Doch wer möchte mit ganz gereinigten Neigungen leben!

Für diesmal und für immer genug von mir selbst.

Möge sich mein ganzer Egoism innerhalb meiner Sammlung befriedigen! Mitteilung und Empfänglichkeit sei übrigens das Losungswort, das Ihnen von niemand lebhafter, mit mehr Neigung und Zutrauen zugerufen werden
5 kann als von dem, der sich unterzeichnet

Ihren aufrichtig Ergebnen.

Vierter Brief.

Sie haben mir, meine Herren, abermals einen überzeugenden Beweis Ihres freundschaftlichen Andenkens gegeben, indem Sie mir die ersten Stücke der „Pro-
10 pyläen" nicht nur so bald zugesendet, sondern mir außerdem noch manches im Manuskripte mitgeteilt, das mir, bei mehrerer Breite, Ihre Absichten deutlicher, so wie die Wirkung lebhafter macht. Sie haben den Zuruf am Schlusse meines vorigen Briefes recht schön und freund-
15 lich erwidert, und ich danke Ihnen für die günstige Aufnahme, womit Sie die kurze Geschichte meiner Sammlung beehren.

Ihre gedruckten, Ihre geschriebenen Blätter riefen mir und den Meinigen jene angenehmen Stunden zurück,
20 die Sie mir damals verschafften, als Sie, der üblen Jahrszeit ungeachtet, einen ziemlichen Umweg machten, um die Sammlung eines Privatmannes kennen zu lernen, die Ihnen in manchen Fächern genugtat und deren Besitzer von Ihnen ohne langes Bedenken mit einer auf-
25 richtigen Freundschaft beglückt ward. Die Grundsätze, die Sie damals äußerten, die Ideen, womit Sie sich vorzüglich beschäftigten, finde ich in diesen Blättern wieder; ich sehe, Sie sind unverrückt auf Ihrem Wege geblieben, Sie sind vorgeschritten, und so darf ich hoffen, daß Sie
30 nicht ohne Interesse vernehmen werden, wie es mir in meinem Kreise ergangen ist und ergeht. Ihre Schrift

muntert, Ihr Brief fordert mich auf. Die Geschichte meiner Sammlung ist in Ihren Händen, auch darauf kann ich weiter bauen; denn nun habe ich Ihnen einige Wünsche, einige Bekenntnisse vorzulegen.

Bei Betrachtung der Kunstwerke eine hohe, unerreich- 5 bare Idee immer im Sinne zu haben, bei Beurteilung dessen, was der Künstler geleistet hat, den großen Maß- stab anzuschlagen, der nach dem Besten, was wir kennen, eingeteilt ist, eifrig das Vollkommenste aufzusuchen, den Liebhaber so wie den Künstler immer an die Quelle zu 10 weisen, ihn auf hohe Standpunkte zu versetzen, bei der Geschichte wie bei der Theorie, bei dem Urteil wie in der Praxis immer gleichsam auf ein Letztes zu dringen, ist löblich und schön, und eine solche Bemühung kann nicht ohne Nutzen bleiben. 15

Sucht doch der Wardein auf alle Weise die edlern Metalle zu reinigen, um ein bestimmtes Gewicht des reinen Goldes und Silbers als einen entschiednen Maßstab aller Vermischungen, die ihm vorkommen, fest- zusetzen! Man bringe alsdann so viel Kupfer, als man 20 will, wieder dazu, man vermehre das Gewicht, man ver- mindere den Wert, man bezeichne die Münzen, die Silber- geschirre nach gewissen Konventionen — alles ist recht gut! die schlechteste Scheidemünze, ja das Gemünder Silber selbst mag passieren; denn der Probierstein, der Schmelz- 25 tiegel ist gleich bereit, eine entschiedene Probe des innern Wertes anzustellen.

Ohne Sie daher, meine Herren, wegen Ihres Ernstes, wegen Ihrer Strenge zu tadeln, möchte ich, in Bezug auf mein Gleichnis, Sie auf gewisse mittlere Fächer auf- 30 merksam machen, die der Künstler so wie der Liebhaber fürs gemeine Leben nicht entbehren kann.

Zu diesen Wünschen und Vorschlägen kann ich denn doch nicht unmittelbar übergehen; ich habe noch etwas in

Gedanken, eigentlich auf dem Herzen. Es muß ein Bekenntnis getan werden, das ich nicht zurückhalten kann, ohne mich Ihrer Freundschaft völlig unwert zu fühlen. Beleidigen kann es Sie nicht, auch nicht einmal ver-
5 drießen; es sei daher gewagt! Jeder Fortschritt ist ein Wagestück, und nur durch Wagen kommt man entschieden vorwärts. Und nun hören Sie geschwind, damit Sie das, was ich zu sagen habe, nicht für wichtiger halten, als es ist.

10 Der Besitzer einer Sammlung, der sie, wenn er sie auch noch so gern vorweist, doch immer zu oft vorweisen muß, wird nach und nach, er sei übrigens noch so gut und harmlos, ein wenig tückisch werden. Er sieht ganz fremde Menschen bei Gegenständen, die ihm völlig be-
15 kannt sind, aus dem Stegreife ihre Empfindungen und Gedanken äußern. Mit Meinungen über politische Verhältnisse gegen einen Fremden herauszugehen, findet sich nicht immer Veranlassung, und die Klugheit verbietet es; Kunstwerke reizen auf, und vor ihnen geniert sich niemand,
20 niemand zweifelt an seiner eignen Empfindung, und daran hat man nicht Unrecht; niemand zweifelt an der Richtigkeit seines Urteils, und daran hat man nicht ganz Recht.

So lange ich mein Kabinett besitze, ist mir ein einziger Mann vorgekommen, der mir die Ehre antat,
25 zu glauben, daß ich den Wert meiner Sachen zu beurteilen wisse; er sagte zu mir: Ich habe nur kurze Zeit; lassen Sie mich in jedem Fache das Beste, das Merkwürdigste, das Seltenste sehen! Ich dankte ihm, indem ich ihn versicherte, daß er der Erste sei, der so verfahre,
30 und ich hoffe, sein Zutrauen hat ihn nicht gereut; wenigstens schien er äußerst zufrieden von mir zu gehen. Ich will eben nicht sagen, daß er ein besonderer Kenner oder Liebhaber gewesen wäre; auch zeugte vielleicht eben sein Betragen von einer gewissen Gleichgültigkeit, ja vielleicht

ist uns ein Mann interessanter, der einen einzelnen Teil liebt, als der, der das Ganze nur schätzt; genug, dieser verdiente erwähnt zu werden, weil er der Erste war und der Letzte blieb, dem meine heimliche Tücke nichts anhaben konnte. 5

Denn auch Sie, meine Herren, daß ich es nur gestehe, haben meiner stillen Schadenfreude einige Nahrung gegeben, ohne daß meine Verehrung, meine Liebe für Sie dadurch gelitten hätte. Nicht allein, daß ich Ihnen die Mädchen aus dem Gesicht brachte — verzeihen Sie, 10 ich mußte heimlich lächeln, wenn Sie von dem Antikenschrank, von den Bronzen, die wir eben durchsahen, immer nach der Türe schielten, die aber nicht wieder aufgehen wollte. Die Kinder waren verschwunden und hatten den Frühstückswein mit den Zwiebacken stehen lassen: mein 15 Wink hatte sie entfernt, denn ich wollte meinen Altertümern eine ungeteilte Aufmerksamkeit verschaffen. Verzeihen Sie dieses Bekenntnis und erinnern Sie sich, daß ich Sie des andern Morgens möglichst entschädigte, indem ich Ihnen im Gartenhause nicht allein die ge- 20 malten, sondern auch die lebendigen Familienbilder vorstellte und Ihnen, bei einer reizenden Aussicht auf die Gegend, das Vergnügen einer fröhlichen Unterhaltung verschaffte — nicht allein, sagte ich, und muß wohl, da mir diese lange Einschaltung meinen Perioden verdorben 25 hat, ihn wieder anders anfangen.

Sie erzeigten mir bei Ihrem Eintritt auch eine besondere Ehre, indem Sie anzunehmen schienen, daß ich Ihrer Meinung sei, daß ich diejenigen Kunstwerke, welche Sie ausschließlich schätzten, auch vorzüglich zu schätzen 30 wisse, und ich kann wohl sagen: meistens trafen unsere Urteile zusammen; hie und da glaubte ich eine leidenschaftliche Vorliebe, auch wohl ein Vorurteil zu entdecken: ich ließ es hingehen und verdankte Ihnen die Aufmerk-

samkeit auf verschiedene unscheinbare Dinge, deren Wert ich unter der Menge übersehen hatte.

Nach Ihrer Abreise blieben Sie ein Gegenstand unserer Gespräche, wir verglichen Sie mit andern Fremden, 5 die bei uns eingesprochen hatten, und wurden dadurch auf eine allgemeinere Vergleichung unserer Besuche geleitet. Wir fanden eine große Verschiedenheit der Liebhabereien und Gesinnungen, doch zeigten sich gewisse Neigungen mehr oder weniger in verschiedenen Personen wieder; 10 wir fingen an, die ähnlichen wieder zusammenzustellen, und das Buch, worin die Namen aufgezeichnet sind, half der Erinnerung nach. Auch für die Zukunft war unsere Tücke in Aufmerksamkeit verwandelt, wir beobachteten unsere Gäste genauer und rangierten sie zu den übrigen 15 Gruppen.

Ich habe immer *wir* gesagt, denn ich zog meine Mädchen diesmal, wie immer, mit ins Geschäft. Julie war besonders tätig und hatte viel Glück, ihre Leute gleich recht zu placieren. Denn es ist den Frauen an= 20 geboren, die Neigungen der Männer genau zu kennen. Doch gedachte Caroline solcher Freunde nicht zum besten, welche die schönen und seltnen Stücke englischer Schwarzer Kunst, womit sie ihr stilles Zimmer ausgeschmückt hatte, nicht recht lebhaft preisen wollten. Darunter gehörten 25 denn auch Sie, ohne daß Ihnen dieser Mangel der Empfänglichkeit bei dem guten Kinde viel geschadet hätte.

Liebhaber von unserer Art — denn es ist doch natür= lich, daß wir von denen zuerst sprechen — finden sich, genau betrachtet, gar manche, wenn man ein wenig Vor= 30 urteil auf oder ab, mehr oder weniger Lebhaftigkeit oder Bedacht, Biegsamkeit oder Strenge nicht eben in Anschlag bringt; und deswegen hoffe ich günstig für Ihre Propy= läen, nicht allein, weil ich gleichgesinnte Personen vermute, sondern weil ich wirklich gleichgesinnte Personen kenne.

Wenn ich also in diesem Sinne Ihren Ernst in der Kunst, Ihre Strenge gegen Künstler und Liebhaber nicht tadeln kann, so muß ich doch, in Betracht der vielerlei Menschenkinder, die Ihre Schrift lesen sollen, und wenn sie nur von denen gelesen würde, die meine Sammlung gesehen haben, noch einiges zum Besten der Kunst und der Kunstfreunde wünschen, und zwar einesteils, daß Sie eine gewisse heitere Liberalität gegen alle Kunstfächer zeigten, den beschränktesten Künstler und Kunstliebhaber schätzten, sobald jeder nur ohne sonderliche Anmaßung sein Wesen treibt; anderenteils aber kann ich Ihnen nicht genug Widerstreit gegen diejenigen empfehlen, die von beschränkten Ideen ausgehen und, mit einer unheilbaren Einseitigkeit, einen vorgezogenen und beschützten Teil der Kunst zum Ganzen machen wollen. Lassen Sie uns, zu diesen Zwecken, eine neue Art von Sammlung ordnen, die diesmal nicht aus Bronzen und Marmorstücken, nicht aus Elfenbein noch Silber bestehen soll, sondern worin der Künstler, der Kenner und besonders der Liebhaber sich selbst wiederfinde.

Freilich kann ich Ihnen nur den leichtesten Entwurf senden: alles, was Resultat ist, zieht sich ins Enge zusammen, und mein Brief ist ohnehin schon lang genug. Meine Einleitung ist ausführlich, und meinen Schluß sollen Sie mir selbst ausführen helfen.

Unsere kleine Akademie richtete, wie es gewöhnlich geschieht, erst spät ihre Aufmerksamkeit auf sich selbst, und bald fanden wir in unserer Familie fast für alle die verschiedenen Gruppen einen Gesellschafter.

Es gibt Künstler und Liebhaber, welche wir die Nachahmer genannt haben, und wirklich ist die eigentliche Nachahmung, auf einen hohen und schätzbaren Punkt getrieben, ihr einziger Zweck, ihre höchste Freude; mein Vater und mein Schwager gehörten dazu, und die Lieb-

haberei des einen so wie die Kunst des andern ließ in diesem Fache fast nichts weiter übrig. Die Nachahmung kann nicht ruhen, bis sie die Abbildung wo möglich an die Stelle des Abgebildeten setzt.

5 Weil nun hierzu eine große Genauigkeit und Reinheit erfordert wird, so stehet ihnen eine andere Klasse nah, welche wir die Punktierer genannt haben; bei diesen ist die Nachbildung nicht das Vorzüglichste, sondern die Arbeit. Ein solcher Gegenstand scheint ihnen der 10 liebste, bei dem sie die meisten Punkte und Striche anbringen können. Bei diesen wird Ihnen die Liebhaberei meines Oheims sogleich einfallen. Ein Künstler dieser Art strebt gleichsam den Raum ins Unendliche zu füllen und uns sinnlich zu überzeugen, daß man die Materie 15 ins Unendliche teilen könne. Sehr schätzbar erscheint dieses Talent, wenn es das Bildnis einer würdigen, einer werten Person dergestalt ins Kleine bringt, daß wir das, was unser Herz als ein Kleinod erkennt, auch vor unserm Auge, mit allen seinen äußern Eigenschaften, neben und 20 mit Kleinodien erscheinen sehen.

Auch hat die Naturgeschichte solchen Männern viel zu verdanken.

Als wir von dieser Klasse sprachen, mußte ich mir wohl selbst einfallen, der ich, mit meiner frühern Lieb- 25 haberei, eigentlich ganz im Gegensatze mit jenen stand. Alle diejenigen, die mit wenigen Strichen zu viel leisten wollen, wie die vorigen mit vielen Strichen und Punkten oft vielleicht zu wenig leisten, nannten wir Skizzisten. Hier ist nämlich nicht die Rede von Meistern, welche den 30 allgemeinen Entwurf zu einem Werke, das ausgeführt werden soll, zu eigner und fremder Beurteilung erst hinschreiben: denn diese machen erst eine Skizze; Skizzisten nennt man aber diejenigen mit Recht, welche ihr Talent nicht weiter als zu Entwürfen ausbilden und also nie

das Ende der Kunst, die Ausführung, erreichen: so wie der Punktierer den wesentlichen Anfang der Kunst, die Erfindung, das Geistreiche oft nicht gewahr wird.

Der Skizziste hat dagegen meist zu viel Imagination: er liebt sich poetische, ja phantastische Gegenstände und ist immer ein bißchen übertrieben im Ausdruck. 5

Selten fällt er in den Fehler, zu weich oder unbedeutend zu sein; diese Eigenschaft ist vielmehr sehr oft mit einer guten Ausführung verbunden.

Für die Rubrik, in welcher das Weiche, das Gefällige, das Anmutige herrschend ist, hat sich Caroline sogleich erklärt und feierlich protestiert, daß man dieser Klasse keinen Spitznamen geben möge; Julie hingegen überläßt sich und ihre Freunde, die poetisch geistreichen Skizzisten und Ausführer, dem Schicksal und einem strengern oder liberalern Urteil. 10 15

Von den Weichlichen kamen wir natürlicherweise auf die Holzschnitte und Kupferstiche der frühern Meister, deren Werke, ungeachtet ihrer Strenge, Härte und Steifheit, uns durch einen gewissen derben und sichern Charakter noch immer erfreuen. 20

Dann fielen uns noch verschiedene Arten ein, die aber vielleicht schon in die vorigen eingeteilt werden können, als da sind: Karikaturzeichner, die nur das bedeutend Widerwärtige, physisch und moralisch Häßliche heraussuchen, Improvisatoren, die mit großer Geschicklichkeit und Schnelligkeit alles aus dem Stegreif entwerfen, gelehrte Künstler, deren Werke man nicht ohne Kommentar versteht, gelehrte Liebhaber, die auch das einfachste, natürlichste Werk nicht ohne Kommentar lassen können, und was noch andere mehr waren, davon ich künftig mehr sagen will; für diesmal aber schließe ich mit dem Wunsche, daß das Ende meines Briefs, wenn es Ihnen Gelegenheit gibt, sich über meine Anmaßung lustig zu machen, 25 30

Sie mit dem Anfange desselben versöhnen möge, wo ich mich vermaß, einige liebenswürdige Schwachheiten geschätzter Freunde zu belächeln. Geben Sie mir das Gleiche zurück, wenn Ihnen mein Unterfangen nicht
5 widerwärtig scheint, schelten Sie mich, zeigen Sie mir auch meine Eigenheiten im Spiegel! Sie vermehren dadurch den Dank, nicht aber die Anhänglichkeit

Ihres ewig Verbundenen.

Fünfter Brief.

Die Heiterkeit Ihrer Antwort bürgt mir, daß Sie
10 mein Brief in der besten Stimmung angetroffen und Ihnen diese herrliche Gabe des Himmels nicht verkümmert hat; auch mir waren Ihre Blätter ein angenehmes Geschenk in einem angenehmen Augenblick.

Wenn das Glück viel öfter allein und viel seltner
15 in Gesellschaft kommt als das Unglück, so habe ich diesmal eine Ausnahme von der Regel erfahren: erwünschter und bedeutender hätten mir Ihre Blätter nicht kommen können, und Ihre Anmerkungen zu meinen wunderlichen Klassifikationen hätten nicht leicht geschwinder Frucht
20 gebracht als eben in dem Augenblick, da sie, wie ein schon keimender Same, in ein fruchtbares Erdreich fielen. Lassen Sie mich also die Geschichte des gestrigen Tages erzählen, damit Sie erfahren, was für ein neuer Stern mir aufging, mit welchem das Gestirn Ihres Briefs
25 in eine so glückliche Konjunktion tritt.

Gestern meldete sich bei uns ein Fremder an, dessen Name mir nicht unbekannt, der mir als ein guter Kenner gerühmt war. Ich freute mich bei seinem Eintritt, machte ihn mit meinen Besitzungen im allgemeinen be-
30 kannt, ließ ihn wählen und zeigte vor. Ich bemerkte bald ein sehr gebildetes Auge für Kunstwerke, besonders

für die Geschichte derselben. Er erkannte die Meister so wie ihre Schüler, bei zweifelhaften Bildern wußte er die Ursachen seines Zweifels sehr gut anzugeben, und seine Unterhaltung erfreute mich sehr.

Vielleicht wäre ich hingerissen worden, mich gegen ihn lebhafter zu äußern, wenn nicht der Vorsatz, meinen Gast auszuhorchen, mir gleich beim Eintritt eine ruhigere Stimmung gegeben hätte. Viele seiner Urteile trafen mit den meinigen zusammen, bei manchen mußte ich sein scharfes und geübtes Auge bewundern. Das erste, was mir an ihm besonders auffiel, war ein entschiedener Haß gegen alle Manieristen. Es tat mir für einige meiner Lieblingsbilder leid, und ich war um desto mehr aufgefordert, zu untersuchen, aus welcher Quelle eine solche Abneigung wohl fließen möchte.

Mein Gast war spät gekommen, und die Dämmerung verhinderte uns, weiter zu sehen. Ich zog ihn zu einer kleinen Kollation, zu der unser Philosoph eingeladen war; denn dieser hat sich mir seit einiger Zeit genähert — wie das kommt, muß ich Ihnen im Vorbeigehen sagen.

Glücklicherweise hat der Himmel, der die Eigenheiten der Männer voraussah, ein Mittel bereitet, das sie eben so oft verbindet als entzweit: mein Philosoph ward von Juliens Anmut, die er als Kind verlassen hatte, getroffen. Eine richtige Empfindung legte ihm auf, den Oheim so wie die Nichte zu unterhalten, und unser Gespräch verweilt nun gewöhnlich bei den Neigungen, bei den Leidenschaften des Menschen.

Ehe wir noch alle beisammen waren, ergriff ich die Gelegenheit, meine Manieristen gegen den Fremden in Schutz zu nehmen. Ich sprach von ihrem schönen Naturell, von der glücklichen Übung ihrer Hand und ihrer Anmut; doch setzte ich, um mich zu verwahren, hinzu: Dies will ich alles nur sagen, um eine gewisse Duldung

zu entschuldigen, wenn ich gleich zugebe, daß die hohe Schönheit, das höchste Prinzip und der höchste Zweck der Kunst freilich noch etwas ganz anders sei.

Mit einem Lächeln, das mir nicht ganz gefiel, weil
5 es eine besondere Gefälligkeit gegen sich selbst und eine Art Mitleiden gegen mich auszudrücken schien, erwiderte er darauf: Sie sind denn also auch den hergebrachten Grundsätzen getreu, daß Schönheit das letzte Ziel der Kunst sei?

10 Mir ist kein höheres bekannt, versetzte ich darauf.

Können Sie mir sagen, was Schönheit sei? rief er aus.

Vielleicht nicht! versetzte ich; aber ich kann es Ihnen zeigen. Lassen Sie uns, auch allenfalls noch bei Licht,
15 einen sehr schönen Gipsabguß des Apoll, einen sehr schönen Marmorkopf des Bacchus, den ich besitze, noch geschwind anblicken, und wir wollen sehen, ob wir uns nicht vereinigen können, daß sie schön seien.

Ehe wir an diese Untersuchung gehen, versetzte er,
20 möchte es wohl nötig sein, daß wir das Wort Schönheit und seinen Ursprung näher betrachten. Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten: das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden, ohne Cha-
25 rakter gibt es keine Schönheit.

Betroffen über diese Art, sich auszudrücken, versetzte ich: Zugegeben, aber nicht eingestanden, daß das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daß das Charakteristische dem Schönen allenfalls zum Grunde
30 liege, keineswegs aber, daß es eins mit dem Charakteristischen sei. Der Charakter verhält sich zum Schönen, wie das Skelett zum lebendigen Menschen. Niemand wird leugnen, daß der Knochenbau zum Grunde aller hoch organisierten Gestalt liege; er begründet, er be-

stimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, die wir, als Inbegriff und Hülle eines organischen Ganzen, Schönheit nennen.

Auf Gleichnisse kann ich mich nicht einlassen, versetzte der Gast, und aus Ihren Worten selbst erhellet, daß die Schönheit etwas Unbegreifliches, oder die Wirkung von etwas Unbegreiflichem sei. Was man nicht begreifen kann, das ist nicht; was man mit Worten nicht klar machen kann, das ist Unsinn.

Ich. Können Sie denn die Wirkung, die ein farbiger Körper auf Ihr Auge macht, mit Worten klar ausdrücken?

Er. Das ist wieder eine Instanz, auf die ich mich nicht einlassen kann. Genug, was Charakter sei, läßt sich nachweisen. Sie finden die Schönheit nie ohne Charakter, denn sonst würde sie leer und unbedeutend sein. Alles Schöne der Alten ist bloß charakteristisch, und bloß aus dieser Eigentümlichkeit entsteht die Schönheit.

Unser Philosoph war gekommen und hatte sich mit den Nichten unterhalten; als er uns eifrig sprechen hörte, trat er hinzu, und mein Gast, durch die Gegenwart eines neuen Zuhörers gleichsam angefeuert, fuhr fort:

Das ist eben das Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen; niemand spricht sie lieber nach, als wer den Gegenstand nicht kennt und versteht. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daß die Alten nur das Schöne gebildet; so hat uns Winckelmann mit der stillen Größe, der Einfalt und Ruhe eingeschläfert, anstatt daß die Kunst der Alten unter allen möglichen Formen erscheint; aber die Herren verweilen nur bei Jupiter und Juno, bei den Genien und Grazien und verhehlen die un-

edlen Körper und Schädel der Barbaren, die strippichten Haare, den schmutzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlichte Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste.

5 Um Gottes willen! rief ich aus, gibt es denn aus der guten Zeit der alten Kunst selbständige Kunstwerke, die solche abscheuliche Gegenstände vollendet darstellen? oder sind es nicht vielmehr untergeordnete Werke, Werke der Gelegenheit, Werke der Kunst, die sich nach äußern 10 Absichten bequemen muß, die im Sinken ist?

Er. Ich gebe Ihnen ein Verzeichnis, und Sie mögen selbst untersuchen und urteilen. Aber daß Laokoon, daß Niobe, daß Dirke mit ihren Stiefsöhnen selbständige Kunstwerke sind, werden Sie mir nicht leugnen. Treten 15 Sie vor den Laokoon und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wütende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Gifts, heftige Gärung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod!

20 Der Philosoph schien mich mit Verwunderung anzusehen, und ich versetzte: Man schaudert, man erstarrt nur vor der bloßen Beschreibung. Fürwahr, wenn es sich mit der Gruppe Laokoons so verhält, was will aus der Anmut werden, die man sogar darin so wie in jedem 25 echten Kunstwerke finden will! Doch ich will mich darein nicht mischen: machen Sie das mit den Verfassern der Propyläen aus, welche ganz der entgegengesetzten Meinung sind.

Das wird sich schon geben, versetzte mein Gast; das 30 ganze Altertum spricht mir zu: denn wo wütet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe?

Ich erschrak über eine solche Assertion, denn ich hatte noch kurz vorher freilich nur die Kupfer im Fabroni

gesehen, den ich sogleich herbeiholte und aufschlug. Ich finde keine Spur vom wütenden Schrecken des Todes, vielmehr in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situation unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäßigtem Betragen. Ich sehe hier 5 überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmutig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind.

Er. Lassen Sie uns zu den Basreliefen übergehen, 10 die wir am Ende des Buches finden. —

Wir schlugen sie auf.

Ich. Von allem Entsetzlichen, aufrichtig gesagt, sehe ich auch hier nicht das mindeste. Wo wüten Schrecken und Tod? Hier sehe ich nur Figuren mit solcher Kunst 15 durch einander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daß sie, indem sie mich an ein trauriges Schicksal erinnern, mir zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäßigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben, und so möchte 20 ich sagen: Das Charakteristische liegt zum Grunde, auf ihm ruhen Einfalt und Würde; das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit, und ihre letzte Wirkung Gefühl der Anmut.

Das Anmutige, das gewiß nicht unmittelbar mit 25 dem Charakteristischen verbunden werden kann, fällt besonders bei diesem Sarkophagen in die Augen. Sind die toten Töchter und Söhne der Niobe nicht hier als Zieraten geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! sie verziert nicht mehr mit Blumen und Früchten, 30 sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem größten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter

Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Größe eine himmlische Anmut zugehaucht.

Mein Gast sah mich lächelnd an und zuckte die Achseln. Leider, sagte er, als ich geendigt hatte, leider sehe ich wohl, daß wir nicht einig werden können. Wie schade, daß ein Mann von Ihren Kenntnissen, von Ihrem Geist nicht einsehen will, daß das alles nur leere Worte sind und daß Schönheit und Ideal einem Manne von Verstand als ein Traum erscheinen muß, den er freilich nicht in die Wirklichkeit versetzen mag, sondern vielmehr widerstrebend findet.

Mein Philosoph schien während des letzten Teiles unsers Gespräches etwas unruhig zu werden, so gelassen und gleichgültig er den Anfang anzuhören schien; er rückte den Stuhl, bewegte ein paarmal die Lippen und fing, als es eine Pause gab, zu reden an.

Doch, was er vorbrachte, mag er Ihnen selbst überliefern! Er ist diesen Morgen bei Zeiten wieder da, denn seine Teilnahme an dem gestrigen Gespräch hat auf einmal die Schalen unserer wechselseitigen Entfernung abgestoßen, und ein paar hübsche Pflanzen im Garten der Freundschaft zeigen sich.

Diesen Morgen geht noch eine Post, womit ich die gegenwärtigen Blätter abschicke, über denen ich schon einige Patienten versäumt habe; weshalb ich Verzeihung vom Apoll, insofern er sich um Ärzte und Künstler zugleich bekümmert, erwarten darf.

Diesen Nachmittag haben wir noch sonderbare Szenen zu erwarten. Unser Charakteristiker kommt wieder, zugleich haben sich noch ein halb Dutzend Fremde anmelden lassen; die Jahrszeit ist reizend, und alles in Bewegung.

Gegen diese Gesellschaft haben wir einen Bund ge-

macht, Julie, der Philosoph und ich; es soll uns keine von ihren Eigenheiten entgehen.

Doch hören Sie erst den Schluß unserer gestrigen Disputation und empfangen nur noch einen lebhaftern Gruß von Ihrem 5

zwar diesmal eilfertigen, doch immer beständigen treuen Freund und Diener.

Sechster Brief.

Unser würdiger Freund läßt mich an seinem Schreibtisch niedersitzen, und ich danke ihm sowohl für dieses Vertrauen als für den Anlaß, den er mir gibt, mich mit 10 Ihnen zu unterhalten. Er nennt mich den Philosophen; er würde mich den Schüler nennen, wenn er wüßte, wie sehr ich mich zu bilden, wie sehr ich zu lernen wünsche. Doch leider hat man schon vor den Menschen, wenn man sich nur auf gutem Wege glaubt, ein anmaßliches Ansehen. 15

Daß ich gestern Abend mich in ein Gespräch über bildende Kunst lebhaft einmischte, da mir das Anschauen derselben fehlt und ich nur einige literarische Kenntnisse davon besitze, werden Sie mir verzeihen, wenn Sie meine Relation vernehmen und daraus ersehen, daß ich bloß 20 im allgemeinen geblieben bin, daß ich mein Befugnis mitzureden mehr auf einige Kenntnis der alten Poesie gegründet habe.

Ich will nicht leugnen, daß die Art, wie der Gegner mit meinem Freunde verfuhr, mich entrüstete. Ich bin 25 noch jung, entrüste mich vielleicht zur Unzeit und verdiene um desto weniger den Titel eines Philosophen. Die Worte des Gegners griffen mich selbst an; denn wenn der Kenner, der Liebhaber der Kunst das Schöne nicht aufgeben darf, so muß der Schüler der Philosophie sich 30 das Ideal nicht unter die Hirngespinste verweisen lassen.

Nun, so viel ich mich erinnere, wenigstens den Faden und den allgemeinen Inhalt des Gesprächs. —

Ich. Erlauben Sie, daß ich auch ein Wort einrede!

Der Gast (etwas schnöde). Von Herzen gern, und wo
5 möglich nichts von Luftbildern.

Ich. Von der Poesie der Alten kann ich einige Rechenschaft geben, von der bildenden Kunst habe ich wenige Kenntnis.

Der Gast. Das tut mir leid! so werden wir wohl
10 schwerlich näher zusammenkommen.

Ich. Und doch sind die schönen Künste nahe verwandt, die Freunde der verschiedensten sollten sich nicht mißverstehn.

Oheim. Lassen Sie hören.

15 Ich. Die alten Tragödienschreiber verfuhren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler, wenn anders diese Kupfer, welche die Familie der Niobe vorstellen, nicht ganz vom Original abweichen.

Gast. Sie sind leidlich genug: sie geben nur einen
20 unvollkommenen, nicht einen falschen Begriff.

Ich. Nun, dann können wir sie insofern zum Grunde legen.

Oheim. Was behaupten Sie von dem Verfahren der alten Tragödienschreiber?

25 Ich. Sie wählten sehr oft, besonders in der ersten Zeit, unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten.

Gast. Unerträglich wären die alten Fabeln?

Ich. Gewiß! ungefähr wie Ihre Beschreibung des
30 Laokoon.

Gast. Diese finden Sie also unerträglich?

Ich. Verzeihen Sie! nicht Ihre Beschreibung, sondern das Beschriebene.

Gast. Also das Kunstwerk?

Ich. Keineswegs! aber das, was Sie darin gesehen haben: die Fabel, die Erzählung, das Skelett, das, was Sie charakteristisch nennen. Denn wenn Laokoon wirklich so vor unsern Augen stünde, wie Sie ihn beschreiben, so wäre er wert, daß er den Augenblick in Stücken geschlagen würde. 5

Gast. Sie drücken sich stark aus.

Ich. Das ist wohl einem wie dem andern erlaubt.

Oheim. Nun also zu dem Trauerspiele der Alten.

Gast. Zu den unerträglichen Gegenständen. 10

Ich. Ganz recht! aber auch zu der alles erträglich, leidlich, schön, anmutig machenden Behandlung.

Gast. Das geschähe denn also wohl durch Einfalt und stille Größe?

Ich. Wahrscheinlich! 15

Gast. Durch das mildernde Schönheitsprinzip?

Ich. Es wird wohl nicht anders sein!

Gast. Die alten Tragödien wären also nicht schrecklich?

Ich. Nicht leicht, so viel ich weiß, wenn man den 20 Dichter selbst hört. Freilich, wenn man in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zum Grund liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragödien als 25 ekelhaft und abscheulich darstellen.

Gast. Ich will über Poesie nicht entscheiden.

Ich. Und ich nicht über bildende Kunst.

Gast. Ja, es ist wohl das beste, daß jeder in seinem Fache bleibt. 30

Ich. Und doch gibt es einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausfließen.

Gast. Und dieser wäre?

Ich. Das menschliche Gemüt.

Gast. Ja! ja! es ist die Art der neuen Herren Philosophen, alle Dinge auf ihren eignen Grund und 5 Boden zu spielen; und bequemer ist es freilich, die Welt nach der Idee zu modeln, als seine Vorstellungen den Dingen zu unterwerfen.

Ich. Es ist hier von keinem metaphysischen Streite die Rede.

10 Gast. Den ich mir auch verbitten wollte.

Ich. Die Natur, will ich einmal zugeben, lasse sich unabhängig von dem Menschen denken, — die Kunst bezieht sich notwendig auf denselben; denn die Kunst ist nur durch den Menschen und für ihn.

15 Gast. Wozu soll das führen?

Ich. Sie selbst, indem Sie der Kunst das Charakteristische zum Ziel setzen, bestellen den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter.

Gast. Allerdings tue ich das. Was ich mit dem 20 Verstand nicht begreife, existiert mir nicht.

Ich. Aber der Mensch ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundner Kräfte; und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, 25 es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen.

Gast. Führen Sie mich nicht in diese Labyrinthe; denn wer vermöchte uns herauszuhelfen?

Ich. Da ist es denn freilich am besten, wir heben 30 das Gespräch auf, und jeder behauptet seinen Platz.

Gast. Auf dem meinigen wenigstens stehe ich feste.

Ich. Vielleicht fände sich noch geschwind ein Mittel, daß einer den andern auf seinem Platze, wo nicht besuchen, doch wenigstens beobachten könnte.

Gast. Geben Sie es an.

Ich. Wir wollen uns die Kunst einen Augenblick im Entstehen denken.

Gast. Gut.

Ich. Wir wollen das Kunstwerk auf dem Wege zur Vollkommenheit begleiten. 5

Gast. Nur auf dem Wege der Erfahrung mag ich Ihnen folgen! Die steilen Pfade der Spekulation verbitte ich mir.

Ich. Sie erlauben, daß ich ganz von vorn anfange. 10

Gast. Recht gern.

Ich. Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstand, sei es ein einzelnes, belebtes Wesen —

Gast. Also etwa zu diesem artigen Schoßhunde. 15

Julie. Komm, Bello! es ist keine geringe Ehre, als Beispiel zu einer solchen Abhandlung gebraucht zu werden.

Ich. Fürwahr, der Hund ist zierlich genug, und fühlte der Mann, den wir annehmen, einen Nachahmungstrieb, so würde er dieses Geschöpf auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Lassen Sie aber auch seine Nachahmung recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein; denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen. 20 25

Gast. Ich will nicht einreden, sondern erwarten, was hieraus entstehen soll.

Ich. Nehmen Sie an, daß dieser Mann, den wir wegen seines Talentes nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umtäte, dergestalt daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm stünde, und 30

er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen vermöchte.

Gast. Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.

Ich. Ohne Zweifel.

Gast. Und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern.

Ich. Wir andern aber steigen weiter.

Gast. Ich bleibe zurück.

Oheim. Zum Versuche gehe ich mit.

Ich. Durch jene Operation möchte allenfalls ein Kanon entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar; aber nicht befriedigend fürs Gemüt.

Gast. Wie wollen Sie auch den wunderlichen Forderungen dieses lieben Gemüts genugtun?

Ich. Es ist nicht wunderlich, es läßt sich nur seine gerechten Ansprüche nicht nehmen. Eine alte Sage berichtet uns, daß die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei! Und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder, die uns gleich seien!

Gast. Wir kommen hier schon in eine sehr dunkle Region.

Ich. Es gibt nur ein Licht, uns hier zu leuchten.

Gast. Das wäre?

Ich. Die Vernunft.

Gast. Inwiefern sie ein Licht oder ein Irrlicht sei, ist schwer zu bestimmen.

Ich. Nennen wir sie nicht; aber fragen wir uns die Forderungen ab, die der Geist an ein Kunstwerk macht. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden;

das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst verehrungswürdig fühlen.

Gast. Ich fange an, nichts mehr zu verstehen.

Oheim. Ich aber glaube, einigermaßen folgen zu können. Wie weit ich mitgehe, will ich durch ein Beispiel zeigen. Nehmen wir an, daß jener Künstler einen Adler in Erz gebildet habe, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte; nun wollte er ihn aber auf den Scepter Jupiters setzen. Glauben Sie, daß er dahin vollkommen passen würde?

Gast. Es käme darauf an.

Oheim. Ich sage: Nein! Der Künstler müßte ihm vielmehr noch etwas geben.

Gast. Was denn?

Oheim. Das ist freilich schwer auszudrücken.

Gast. Ich vermute.

Ich. Und doch ließe sich vielleicht durch Annäherung etwas tun.

Gast. Nur immer zu.

Ich. Er müßte dem Adler geben, was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen.

Gast. Und das wäre?

Ich. Das Göttliche, das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte.

Gast. Ich behaupte immer meinen Platz und lasse Sie in die Wolken steigen. Ich sehe recht wohl, Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.

Ich. Für uns ist er noch etwas mehr, er befriedigt eine hohe Forderung; die aber doch noch nicht die höchste ist.

Gast. Sie scheinen sehr ungenügsam zu sein.

Ich. Dem, der viel erlangen kann, geziemt, viel zu fordern. Lassen Sie mich kurz sein! Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er ver-
5 ehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren: der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideale erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte
10 jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Rätsel
15 glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art Indi-
20 viduum, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können.

Gast. Sind Sie fertig?

Ich. Für diesmal! Der kleine Kreis ist geschlossen, wir sind wieder da, wo wir ausgegangen sind; das Ge-
25 müt hat gefordert, das Gemüt ist befriedigt, und ich habe weiter nichts zu sagen.

(Der gute Oheim ward zu einem Kranken dringend abgerufen.)

Gast. Es ist die Art der Herren Philosophen, daß
30 sie sich hinter sonderbaren Worten, wie hinter einer Ägide, im Streite einher bewegen.

Ich. Diesmal kann ich wohl versichern, daß ich nicht als Philosoph gesprochen habe; es waren lauter Erfahrungssachen.

Gast. Das nennen Sie Erfahrung, wovon ein anderer nichts begreifen kann!

Ich. Zu jeder Erfahrung gehört ein Organ.

Gast. Wohl ein besonderes?

Ich. Kein besonderes, aber eine gewisse Eigenschaft 5 muß es haben.

Gast. Und die wäre?

Ich. Es muß produzieren können.

Gast. Was produzieren?

Ich. Die Erfahrung! Es gibt keine Erfahrung, die 10 nicht produziert, hervorgebracht, erschaffen wird.

Gast. Nun, das ist arg genug!

Ich. Besonders gilt es von dem Künstler.

Gast. Fürwahr, was wäre nicht ein Porträtmaler zu beneiden, was würde er nicht für Zulauf haben, wenn 15 er seine sämtlichen Kunden produzieren könnte, ohne sie mit so mancher Sitzung zu inkommodieren!

Ich. Vor dieser Instanz fürchte ich mich gar nicht; ich bin vielmehr überzeugt, kein Porträt kann etwas taugen, als wenn es der Maler im eigentlichsten Sinne erschafft. 20

Gast (aufspringend). Das wird zu toll! Ich wollte, Sie hätten mich zum besten, und das alles wäre nur Spaß! Wie würde ich mich freuen, wenn das Rätsel sich dergestalt auflöste! Wie gern würde ich einem wackern Mann, wie Sie sind, die Hand reichen! 25

Ich. Leider ist es mein völliger Ernst! und ich kann mich weder anders finden noch fügen.

Gast. Nun, so dächte ich: wir reichten einander zum Abschied wenigstens die Hände, besonders da unser Herr Wirt sich entfernt hat, der doch noch allenfalls den Prä- 30 sidenten bei unserer lebhaften Disputation machen konnte. Leben Sie wohl, Mademoiselle! Leben Sie wohl, mein Herr! Ich lasse morgen anfragen, ob ich wieder aufwarten darf.

So stürmte er zur Türe hinaus, und Julie hatte kaum Zeit, ihm die Magd, die sich mit der Laterne parat hielt, nachzuschicken. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Kinde allein. Caroline hatte sich schon früher 5 entfernt. Ich glaube, es war nicht lange hernach, als mein Gegner die reine Schönheit, ohne Charakter, für fade erklärt hatte.

Sie haben es arg gemacht, mein Freund, sagte Julie nach einer kurzen Pause. Wenn er mir nicht ganz Recht 10 zu haben scheint, so kann ich Ihnen doch auch unmöglich durchaus Beifall geben; denn es war doch wohl bloß, um ihn zu necken, als Sie zuletzt behaupteten: der Porträtmaler müsse das Bildnis ganz eigentlich erschaffen.

15 Schöne Julie, versetzte ich darauf, wie sehr wünschte ich, mich Ihnen hierüber verständlich zu machen! Vielleicht gelingt es mir mit der Zeit! Aber Ihnen, deren lebhafter Geist sich in alle Regionen bewegt, die den Künstler nicht allein schätzt, sondern ihm gewissermaßen 20 zuvoreilt und selbst das, was Sie nicht mit Augen gesehen, sich, als stünde es vor ihr, zu vergegenwärtigen weiß — Sie sollten am wenigsten stutzen, wenn vom Schaffen, vom Hervorbringen die Rede ist.

Julie. Ich merke, Sie wollen mich bestechen. 25 Es wird Ihnen leicht werden, denn ich höre Ihnen gern zu.

Ich. Lassen Sie uns vom Menschen würdig denken und bekümmern wir uns nicht, ob es ein wenig bizarr klingt, was wir von ihm sagen. Gibt doch jeder30 mann zu, daß der Poet geboren werden müsse! schreibt nicht jedermann dem Genie eine schaffende Kraft zu? und niemand glaubt, dadurch eben etwas Paradoxes zu sagen. Wir leugnen es nicht von den Werken der Phantasie, aber wahrlich, der untätige, untaugende Mensch wird das

Gute, das Edle, das Schöne weder an sich noch an andern gewahr werden! Wo käme es denn her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen Sie Ihr eigen Herz! ist nicht die Handelsweise zugleich mit dem Handeln ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur 5 guten Tat, die sich der guten Tat erfreut? Wer fühlt lebhaft, ohne den Wunsch, das Gefühlte darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen? und zwar nicht etwa nur ein für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse 10 und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daß sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Teilen aus- 15 bildet, im Ganzen umfaßt, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne rege Tätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süßesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird. Ja, 20 das Bild der Geliebten kann nicht alt werden; denn jeder Moment ist seine Geburtsstunde.

Ich habe heute sehr gesündigt: ich handelte gegen meinen Vorsatz, indem ich über eine Materie sprach, die ich nicht ergründet habe, und in diesem Augenblick bin 25 ich auf dem Wege, noch strafwürdiger zu fehlen. Schweigen gebührt dem Menschen, der sich nicht vollendet fühlt. Schweigen geziemt auch dem Liebenden, der nicht hoffen darf, glücklich zu sein. Lassen Sie mich von hinnen gehen, damit ich nicht doppelt scheltenswert sei! 30

Ich ergriff Juliens Hand; ich war sehr bewegt, sie hielt mich freundlich fest. Ich darf es sagen. Gebe der Himmel, daß ich mich nicht geirrt habe, daß ich mich nicht irre!

Doch ich fahre in meiner Erzählung fort. Der Oheim kam zurück. Er war freundlich genug, das an mir zu loben, was ich an mir tadelte, war zufrieden, daß meine Ideen über bildende Kunst mit den seinigen zusammen-
5 träfen. Er versprach mir, in kurzer Zeit, die Anschauung zu verschaffen, deren ich bedürfen könnte. Julie sagte mir scherzend auch ihren Unterricht zu, wenn ich gesprächiger, wenn ich mitteilender werden wollte — und ich fühle schon recht gut, daß sie alles aus mir machen
10 kann, was sie will.

Die Magd kam zurück, die dem Fremden geleuchtet hatte. Sie war sehr vergnügt über seine Freigebigkeit, denn er hatte ihr ein ansehnliches Trinkgeld gegeben; noch mehr aber lobte sie seine Artigkeit. Er hatte sie mit
15 freundlichen Worten entlassen und sie obendrein „schönes Kind" genannt.

Ich war nun eben nicht im Humor, ihn zu schonen, und rief aus: O ja! das kann einem leicht passieren, der das Ideal verleugnet, daß er das Gemeine für schön
20 erklärt!

Julie erinnerte mich scherzend, daß Gerechtigkeit und Billigkeit auch ein Ideal sei, wonach der Mensch zu streben habe.

Es war spät geworden; der Oheim bat mich um
25 einen Dienst, durch den ich mir zugleich selbst dienen sollte: er gab mir eine Abschrift jenes Briefs an Sie, meine Herren, worin er die verschiedenen Liebhabereien zu bezeichnen suchte; er gab mir Ihre Antwort, verlangte, daß ich beides geschwind studieren, meine Ge-
30 danken darüber zusammenfassen und alsdann gegenwärtig sein möchte, wenn die angemeldeten Fremden sein Kabinett besuchten, um zu sehen, ob wir noch mehr Klassen entdecken und aufzeichnen könnten. Ich habe den Überrest der Nacht damit zugebracht und ein Schema aus

dem Stegreif verfertigt, das, wo nicht gründlich, doch wenigstens lustig ist und das für mich einen großen Wert hat, weil Julie heute früh herzlich darüber lachen konnte.

Leben Sie recht wohl! Ich merke, daß dieser Brief 5 mit dem Briefe des guten Oheims, der noch hier auf dem Schreibtische liegt, zugleich fort kann. Nur flüchtig habe ich das Geschriebene wieder überlesen dürfen. Wie manches wäre anders zu sagen, wie manches besser zu bestimmen gewesen! Ja, wenn ich meinem Gefühl nach- 10 ginge, so sollten diese Blätter eher ins Feuer als auf die Post. Aber wenn nur das Vollendete mitgeteilt werden sollte, wie schlecht würde es überhaupt um Unterhaltung aussehen! Indessen soll unser Gast gesegnet sein, daß er mich in eine Leidenschaft versetzte, daß er mich in 15 eine Aufwallung brachte, die mir diese Unterhaltung mit Ihnen verschaffte und zu neuen, schönen Verhältnissen Anlaß gab.

Siebenter Brief.

Abermals ein Blatt von Juliens Hand! Sie sehen diese Federzüge wieder, von denen Sie einmal physio- 20 gnomisierten, daß sie einen leicht fassenden, leicht mit- teilenden, über die Gegenstände hinschwebenden und be- quem bezeichnenden Geist andeuteten.

Gewiß, diese Eigenschaften sind mir heute nötig, wenn ich eine Pflicht erfüllen soll, die mir im eigent- 25 lichsten Sinne aufgedrungen worden: denn ich fühle mich weder dazu bestimmt noch fähig; aber die Herren wollen es so, und da muß es ja wohl geschehen.

Die Geschichte des gestrigen Tages soll ich auf- zeichnen, die Personen schildern, die gestern unser Ka- 30 binett besuchten, und zuletzt Ihnen Rechenschaft von dem allerliebsten Fachwerk geben, worin künftig alle und jede

Künstler und Kunstfreunde, die an einem einzelnen Teile festhalten, die sich nicht zum Ganzen erheben, eingeschachtelt und aufgestellt werden sollen. Jenes erste, insofern es historisch ist, will ich wohl übernehmen; an das
5 letztere kommt es heute ohnehin nicht, und morgen will ich schon sehen, wie ich diesen Auftrag ablehne.

Damit Sie nun aber wissen, wie ich gerade diesmal dazu komme, Sie zu unterhalten, so will ich Ihnen nur kürzlich erzählen, was gestern Abend beim Abschied
10 vorgefallen.

Wir hatten lange beisammen gesessen — versteht sich: der Oheim, der junge Freund, der nicht mehr als Philosoph aufgeführt sein will, und die beiden Schwestern — wir hatten uns über die Begebenheiten des
15 Tages unterhalten, uns selbst so wie auch alle bekannten Freunde in die verschiedenen Rubriken eingeteilt. Als wir auseinandergehen wollten, fing der Oheim an: Nun, wer gibt unsern abwesenden Freunden, die wir heute so oft zu uns gewünscht, deren wir so oft gedacht
20 haben, nunmehr auch schnell Nachricht von den heutigen Vorfällen und von den Vorschritten, die wir in Kenntnis und Beurteilung sowohl unserer selbst als anderer gemacht haben? An dieser Mitteilung muß es nicht fehlen, damit wir auch bald wieder etwas von dorther
25 erhalten und so der Schneeball sich immer fortwälze und vergrößere.

Ich versetzte darauf: Mich sollte dünken, daß dieses Geschäft nicht in bessern Händen sein könnte, als wenn unser Oheim die Geschichte des Tags aufzeichnete
30 und unser Freund über die neue Theorie und deren Anwendung einen kurzen Aufsatz zu machen sich entschlösse.

Eben da Sie das Wort Theorie nennen, versetzte der Freund, muß ich schon mit Entsetzen zurücktreten

und mich lossagen, so gern ich Ihnen auch in allem gefällig sein wollte. Ich weiß nicht, was mich diese Tage von einem Fehler zum andern verleitet! Kaum habe ich mein Stillschweigen gebrochen und über bildende Kunst geschwatzt, die ich erst studieren sollte, so lasse ich 5 mich bereden, etwas, das theoretisch scheinen könnte, über einen Gegenstand aufzusetzen, den ich nicht übersehe. Lassen Sie mir das süße Gefühl, daß ich diese Schwachheiten aus Neigung gegen meine wertesten Freunde begangen habe; aber sparen Sie mir die Be- 10 schämung, mich mit diesen Unvollkommenheiten vor Personen sehen zu lassen, vor denen ich, als ein Fremder, nicht so ganz im Nachteil erscheinen möchte.

Hierauf versetzte sogleich der Oheim: Was mich betrifft, so bin ich nicht im stande, unter den ersten acht 15 Tagen an einen Brief zu denken; meine einheimischen und auswärtigen Patienten fordern meine ganze Aufmerksamkeit, ich muß besuchen, Konsultationen schreiben, aufs Land fahren. Seht, liebe Kinder, wie ihr zusammen übereinkommt! Ich dächte, Julie ergriffe kurz 20 und gut die Feder, finge mit dem Historischen an und endigte mit dem Spekulativen. Sie erinnert sich des Geschehenen recht gut, und an ihren Späßen habe ich gesehen, daß sie auch im Raisonnement uns manchmal zuvorläuft. Es kommt nur auf guten Willen an, und 25 den hat sie meist.

So ward von mir gesprochen, und so muß ich von mir schreiben. Ich verteidigte mich, so gut ich konnte, doch mußte ich zuletzt nachgeben, und ich leugne nicht, daß ein paar gute, freundliche Worte des jungen Man- 30 nes, der ich weiß nicht was für eine Gewalt über mich ausübt, mich eigentlich zuletzt noch determinierten.

Nun sind also meine Gedanken an Sie gerichtet, meine Herren, meine Feder eilt gleichsam zu Ihnen hin;

es scheint mir, als wenn ich, indem ich schreibe, nach und nach den Weg zurücklege, der uns trennt. Schon bin ich bei Ihnen! lassen Sie mich und meine Erzählung eine freundliche Aufnahme finden!

5 Wir hatten gestern Mittag kaum abgegessen, als man uns schon zwei Fremde meldete: es war ein Hofmeister mit seinem jungen Herrn.

Schalkhaft gesinnt und begierig auf die Beute des Tags, eilten wir sogleich sämtlich nach dem Kabinette. 10 Der junge Herr war ein hübscher, stiller junger Mann, der Hofmeister hatte nicht eben feine, aber doch gute Sitten. Nach dem gewöhnlichen allgemeinen Eingang sah er sich unter den Gemälden um, bat sich die Erlaubnis aus, die vorzüglichsten schriftlich anzumerken. Mein 15 Oheim zeigte ihm gutmütig die besten Stücke jedes Zimmers, der Fremde notierte sich mit einigen Worten den Namen des Malers und den Gegenstand; dabei wünschte er zu wissen, wie viel das Stück gekostet haben möchte? wie viel es wohl allenfalls an barem Gelde 20 wert sei? Worin man ihm denn, wie natürlich, nicht immer willfahren konnte. Der junge Herr war mehr nachdenklich als aufmerksam, er schien bei einsamen Landschaften, felsigen Gegenden und Wasserfällen am meisten zu verweilen.

25 Nun kam auch der Gast des vorigen Tages, den ich künftig den Charakteristiker nennen werde. Er war heiter und guter Laune, scherzte mit dem Oheim und dem Freunde über den gestrigen Streit und versicherte, daß er sie noch zu bekehren hoffe. Der Oheim führte 30 ihn gleich gesprächig vor ein interessantes Gemälde; der Freund schien düster und verdrießlich, worüber er von mir ausgescholten wurde. Er gestand, daß ihn die Behaglichkeit seines Gegners einen Augenblick verstimmt habe, und versprach mir, heiter zu sein.

Wir konnten bemerken, daß der Oheim mit seinem Gaste sich recht behaglich unterhielt, als eine Dame hereintrat, mit zwei Reisegefährten. Wir Mädchen, die wir uns, in Erwartung dieses Besuches, zum besten geputzt hatten, eilten ihr sogleich entgegen und hießen sie willkommen. Sie war freundlich und gesprächig, und ein gewisser Ernst befremdete uns nicht, der ihrem Stand und ihrem Alter angemessen war. Um einen Kopf kleiner als meine Schwester und ich, schien sie doch auf uns herabzusehen und sich der Superiorität ihres Geistes und ihrer Erfahrungen zu freuen.

Wir fragten sie, was sie zu sehen beliebe? Sie versicherte, daß sie in einer Galerie, in einem Kabinett am liebsten allein herumgehe, sich ihren Gefühlen zu überlassen. Wir überließen sie ihren Gefühlen und hielten uns in einer anständigen Entfernung.

Als ich hörte, daß sie über einige niederländische Bilder und deren unedle Gegenstände sich gegen ihren Begleiter mit Tadel herausließ, glaubte ich meine Sache recht gut zu machen, indem ich ein Kästchen auf die Staffelei hob, worin sich eine köstliche liegende Venus befindet. Man ist über den Meister nicht einig, aber einig, daß sie vortrefflich sei. Ich öffnete die Türen und bat sie, ins rechte Licht zu treten. Jedoch wie übel kam ich an! Kaum hatte sie einen Blick auf die Tafel geworfen, als sie die Augen niederschlug und mich alsdann sogleich mit einigem Unwillen ansah.

Ich hätte, rief sie aus, von einem jungen bescheidnen Mädchen nicht erwartet, daß sie mir einen solchen Gegenstand gelassen vor die Augen stellen würde.

Wie so? fragte ich.

Und Sie können fragen! versetzte die Dame.

Ich nahm mich zusammen und sagte mit scheinbarer Naivetät: Gewiß, gnädige Frau, ich sehe nicht ein,

warum ich Ihnen dieses Bild nicht vorstellen sollte; vielmehr, indem ich diesen Schatz unserer Sammlung, den man gewöhnlich nur erst spät zeigt, gleich vom Anfang vorstelle, glaubte ich einen Beweis meiner Achtung ab-
5 zulegen.

Die Dame. Also diese Nacktheit beleidiget Sie nicht?

Julie. Ich wüßte nicht, wie mich das Schönste beleidigen sollte, was das Auge sehen kann; und über-
10 dies ist mir der Gegenstand nicht fremd, ich habe ihn von Jugend auf gesehen.

Dame. Ich kann die Erzieher nicht loben, die solche Gegenstände nicht vor Ihren Augen verheimlichten.

15 Julie. Um Vergebung! wie hätten sie das sollen? und wie hätten sie's gekonnt? Man lehrte mich die Naturgeschichte, man zeigte mir die Vögel in ihren Federn, die Tiere in ihren Fellen, man erließ mir die Schuppen der Fische nicht; und man hätte mir sollen
20 ein Geheimnis aus der Gestalt des Menschen machen, wohin alles weist, deutet und drängt! Sollte das wohl möglich gewesen sein? Gewiß! hätte man mir alle Menschen mit Kutten zugedeckt, mein Geist hätte nicht eher gerastet und geruht, bis ich mir eine menschliche
25 Gestalt selbst erfunden hätte. Und bin ich nicht auch ein Mädchen? wie kann man den Menschen vor dem Menschen verheimlichen? Und ist es nicht eine gute Schule der Bescheidenheit, wenn man uns, die wir uns überhaupt noch immer für hübsch genug halten, das wahre Schöne
30 kennen lehrt?

Dame. Die Demut wirkt eigentlich von innen heraus, Mademoiselle, und die reine Bescheidenheit braucht keinen äußern Anlaß. Auch gehört es, dünkt mich, zu den Tugenden eines Frauenzimmers, wenn man seine

Neugierde bezähmen lernt, wenn man seinen Vorwitz zu bändigen weiß und ihn wenigstens von Gegenständen ablenkt, die in so manchem Sinne gefährlich werden können.

Julie. Es kann Menschen geben, gnädige Frau, 5 die zu solchen negativen Tugenden bildsam sind. Was meine Erziehung betrifft, so müßten Sie darüber meinen werten Oheim tadeln. Er sagte mir oft, da ich anfangen konnte, über mich selbst zu denken: Gewöhne dich ans freie Anschauen der Natur! sie wird dir immer ernst- 10 hafte Betrachtungen erwecken, und die Schönheit der Kunst möge die Empfindungen heiligen, die daraus entstehen.

Die Dame wendete sich um und sprach englisch zu ihrem stummen Begleiter. Sie schien, wie mir es vor- 15 kam, mit meiner Freiheit nicht ganz zufrieden; sie kehrte sich um, und da sie nicht weit von einer Verkündigung stand, so begleitete ich sie dahin. Sie betrachtete das Bild mit Aufmerksamkeit und bewunderte zuletzt die Flügel des Engels und deren besonders natürliche Ab- 20 bildung.

Nachdem sie sich lange dabei aufgehalten, eilte sie endlich zu einem Ecce Homo, bei dem sie mit Entzücken verweilte. Da mir aber diese leidende Miene keineswegs wohltätig ist, suchte ich Carolinen an meine Stelle 25 zu schieben; ich winkte ihr, und sie verließ den jungen Baron, mit dem sie im Fenster stand und der eben ein Blatt Papier wieder einsteckte.

Auf meine Frage, womit sie dieser junge Herr unterhalten habe, versetzte sie: Er hat mir Gedichte an seine 30 Geliebte vorgelesen, Lieder, die er auf Reisen aus der größten Entfernung an sie gerichtet. Die Verse sind recht hübsch, sagte Caroline; laß dir sie nur auch zeigen!

Ich fand keine Ursache, ihn zu unterhalten, denn

er war eben zur Dame getreten und hatte sich ihr als ein weitläufiger Verwandter vorgestellt. Sie kehrte, wie billig, dem Herrn Christus sogleich den Rücken, um den Herrn Vetter zu begrüßen; die Kunst schien auf eine 5 Weile vergessen zu sein, und es entspann sich ein lebhaftes Welt- und Familiengespräch.

Unser junger philosophischer Freund hatte sich indessen an den einen Begleiter der Dame angeschlossen: er hatte an ihm einen Künstler entdeckt und ging mit ihm 10 ein Gemälde nach dem andern durch, in der Hoffnung, etwas zu lernen, wie er nachher versicherte; allein er fand seine Wünsche nicht befriedigt, obgleich der Mann schöne Kenntnisse zu haben schien.

Seine Unterhaltung führte auf manches Tadelns- 15 würdige im einzelnen. Hier war die Zeichnung, hier die Perspektiv nicht richtig; hier fehlte die Haltung, hier konnte man den Auftrag der Farben, hier den Pinsel nicht loben; eine Schulter saß nicht gut am Rumpf; hier war eine Glorie zu weiß, hier das Feuer zu rot; hier 20 stand eine Figur nicht auf dem rechten Plan, und was für Bemerkungen noch alles den Genuß der Bilder störten.

Um meinen Freund zu befreien, der, wie ich merkte, nicht sehr erbaut war, rief ich den Hofmeister herbei und 25 sagte zu ihm: Sie haben die vorzüglichsten Bilder und ihren Wert bemerkt; hier ist ein Kenner, der Sie auch mit den Fehlern bekannt machen kann, und es ist wohl interessant, auch diese zu notieren. Kaum hatte ich meinen Freund losgewickelt, als wir fast in einen schlim- 30 mern Zustand gerieten. Der andere Begleiter der Dame, ein Gelehrter, der bisher ernst und einsam in den Zimmern auf und ab gegangen war und mit einer Lorgnette die Bilder betrachtet hatte, fing an, mit uns zu sprechen, und bedauerte, daß in so wenig Bildern das Kostüm be-

obachtet sei! Besonders, sagte er, seien ihm die Anachronismen unerträglich: denn wie könne man ausstehen, daß der heilige Joseph in einem gebundnen Buche lese, Adam mit einer Schaufel grabe, die Heiligen Hieronymus, Franz, Katharina mit dem Christkinde auf einem Bilde stehen! Dergleichen Fehler kämen zu oft vor, als daß man in einer Gemäldesammlung sich mit Behaglichkeit umsehen könnte.

Der Oheim hatte sich zwar, der Höflichkeit gemäß, sowohl mit der Dame als den übrigen von Zeit zu Zeit unterhalten, allein mit dem Charakteristiker schien er sich doch am besten zu vertragen. Dieser erinnerte sich dann auch, der Dame schon in irgend einem Kabinett begegnet zu sein. Man fing an, auf und ab zu gehen, von fremden Dingen zu sprechen, die Mannigfaltigkeit der übrigen Zimmer nur zu durchlaufen, so daß man zuletzt, mitten unter Kunstwerken, sich von der Kunst um hundert Meilen entfernt fühlte.

Die größte Aufmerksamkeit zog endlich gar unser alter Bedienter auf sich. Diesen könnte man wohl den Unterkustode unserer Sammlung nennen. Er zeigt sie vor, wenn der Oheim verhindert ist, oder wenn man gewiß weiß, daß die Leute bloß aus Neugierde kommen. Dieser hat sich bei verschiedenen Gemälden gewisse Späße ausgedacht, die er jedesmal anbringt. Er weiß die Fremden durch hohe Preise der Bilder in Erstaunen zu setzen, er führt die Gäste zu den Vexierbildern, zeigt einige merkwürdige Reliquien und ergötzt die Zuschauer besonders durch die Künste der Automaten.

Diesmal hatte er die Dienerschaft der Dame herumgeführt, mit noch einigen Personen dieses Schlags, und sie auf seine Art besser unterhalten, als unsere Weise uns bei den übrigen Gästen gelingen wollte. Er ließ zuletzt einen künstlichen Trommelschläger, den mein

Oheim schon lange in eine Nebenkammer verbannt hatte, vor seinem Publiko ein Stückchen aufspielen; die vornehme Gesellschaft versammelte sich auch umher, das Abgeschmackte setzte jedermann in einen behaglichen Zu-
5 stand, und so ward es Nacht, ehe man den dritten Teil der Sammlung gesehen hatte. Die Reisenden konnten sich nicht einen Tag länger aufhalten, eilten sämtlich ins Wirtshaus zurück, und wir blieben Abends allein.

Nun ging es an ein Erzählen, an eine Rekapitu-
10 lation boshafter Bemerkungen, und wenn unsere Gäste nicht immer liebevoll mit den Gemälden verfuhren, so will ich nicht leugnen, daß wir dafür mit den Beschauern ziemlich lieblos umgingen.

Caroline besonders ward sehr geplagt, daß sie die
15 Aufmerksamkeit des jungen Herrn nicht von seiner entfernten Geliebten ab und auf sich zu ziehen gewußt. Ich behauptete, es könne einem Mädchen nichts schrecklicher sein, als ein Gedicht auf eine andere vorlesen zu hören. Sie aber versicherte das Gegenteil und behauptete, daß
20 es ihr schön, ja erbaulich vorgekommen sei: sie habe auch einen abwesenden Liebhaber und wünsche nichts mehr, als daß sich derselbe, in Gegenwart anderer Mädchen, auch so musterhaft wie der junge Fremde betrage.

25 Bei einer kalten Kollation, bei der wir Ihre Gesundheit zu trinken nicht vergaßen, ward der junge Freund nun aufgefordert, seine Übersicht über Künstler und Liebhaber vorzulegen, und er tat es mit einigem Zögern. Wie das nun eigentlich klingt, kann ich heute
30 unmöglich überliefern. Meine Finger sind müde geworden, und mein Geist ist abgespannt. Auch muß ich sehen, ob ich nicht etwa dieses Geschäft von mir abschütteln kann. Die Erzählung der Eigenheiten unseres Besuchs mochte hingehen, allein mich tiefer einzulassen,

finde ich bedenklich, und für heute erlauben Sie, daß ich ganz stille aus Ihrer Gegenwart wegschlüpfe.

Julie.

Achter Brief.

Und noch einmal Juliens Hand! Heute ist's mein freier Wille, ja gewissermaßen ein Geist des Wider- 5 spruchs, der mich antreibt, Ihnen zu schreiben. Nachdem ich mich gestern so sehr gesperrt hatte, die letzte Arbeit zu übernehmen und Ihnen von dem, was noch übrig ist, Rechenschaft zu geben, so ward festgesetzt, daß heute Abend eine solenne akademische Sitzung gehalten 10 werden sollte, in welcher man die Sache durchsprechen wollte, um sie schließlich an Sie gelangen zu lassen. Nun sind die Herren an ihre Arbeit gegangen, und ich fühle Mut und Beruf, das allein zu übernehmen, wozu sie mir ihren Beistand großmütig zusagten, und ich hoffe, sie 15 diesen Abend angenehm zu überraschen. Denn wie manches unternehmen die Männer, was sie nicht ausführen würden, wenn die Frauen nicht zur rechten Zeit mit eingriffen und das leicht Begonnene, schwer zu Vollbringende gutmütig beförderten. 20

Es trat ein sonderbarer Umstand ein, als wir die Liebhaber, die uns gestern besuchten, auch mit in unsere Einteilung einrangieren wollten. Sie paßten nirgends hin, wir fanden eben gar kein Fach für sie.

Als wir darüber unsern Philosophen tadelten, ver- 25 setzte er: Meine Einteilung kann andere Fehler haben; aber das gereicht ihr zur Ehre, daß außer dem Charakteristiker niemand Ihrer übrigen diesmaligen Gäste in die Rubriken paßt. Meine Rubriken bezeichnen nur Einseitigkeiten, welche als Mängel anzusehen sind, wenn die 30 Natur den Künstler dergestalt beschränkte, als Fehler, wenn er mit Vorsatz in dieser Beschränkung verharrt.

Das Falsche, Schiefe, fremd Eingemischte aber findet hier keinen Platz. Meine sechs Klassen bezeichnen die Eigenschaften, welche, alle zusammen verbunden, den wahren Künstler, so wie den wahren Liebhaber, ausmachen würden, die aber, wie ich aus meiner wenigen Erfahrung weiß und aus den mir mitgeteilten Papieren sehe, nur leider zu oft einzeln erscheinen.

Nun zur Sache!

Erste Abteilung.

Nachahmer.

Man kann dieses Talent als die Base der bildenden Kunst ansehen. Ob sie davon ausgegangen, mag noch eine Frage bleiben. Fängt ein Künstler damit an, so kann er sich bis zu dem Höchsten erheben; bleibt er dabei kleben, so darf man ihn einen Kopisten nennen und mit diesem Wort gewissermaßen einen ungünstigen Begriff verbinden. Hat aber ein solches Naturell das Verlangen, immer in seinem beschränkten Fache weiter zu gehen, so muß zuletzt eine Forderung an Wirklichkeit entstehen, die der Künstler zu leisten, der Liebhaber zu erfahren strebt. Wird der Übergang zur echten Kunst verfehlt, so findet man sich auf dem schlimmsten Abwege: man gelangt endlich dahin, daß man Statuen malt und sich selbst, wie es unser guter Großvater tat, im damastnen Schlafrock der Nachwelt überliefert.

Die Neigung zu Schattenrissen hat etwas, das sich dieser Liebhaberei nähert. Eine solche Sammlung ist interessant genug, wenn man sie in einem Portefeuille besitzt. Nur müssen die Wände nicht mit diesen traurigen, halben Wirklichkeitserscheinungen verziert werden.

Der Nachahmer verdoppelt nur das Nachgeahmte, ohne etwas hinzu zu tun oder uns weiter zu bringen. Er zieht uns in das einzige höchst beschränkte Dasein

hinein, wir erstaunen über die Möglichkeit dieser Operation, wir empfinden ein gewisses Ergötzen; aber recht behaglich kann uns das Werk nicht machen, denn es fehlt ihm die Kunstwahrheit als schöner Schein. Sobald auch dieser nur einigermaßen eintritt, so hat das Bildnis schon einen großen Reiz, wie wir bei manchen deutschen, niederländischen und französischen Porträten und Stillleben empfinden.

(Notabene! Daß Sie ja nicht irre werden und, weil Sie meine Hand sehen, glauben, daß das alles aus meinem Köpfchen komme. Ich wollte erst unterstreichen, was ich buchstäblich aus den Papieren nehme, die ich vor mir liegen habe; doch dann wäre zu viel unterstrichen worden. Sie werden am besten sehen, wo ich nur referiere; ja Sie finden die eignen Worte Ihres letzten Briefs wieder.)

Zweite Abteilung.

Imaginanten.

Mit dieser Gesellschaft sind unsere Freunde gar zu lustig umgesprungen. Es schien, als wenn der Gegenstand sie reizte, ein wenig aus dem Gleise zu treten, und ob ich gleich dabei saß, mich zu dieser Klasse bekannte und zur Gerechtigkeit und Artigkeit aufforderte, so konnte ich doch nicht verhindern, daß ihr eine Menge Namen aufgebürdet wurden, die nicht durchgängig ein Lob anzudeuten scheinen. Man nannte sie Poetisierer, weil sie, anstatt den poetischen Teil der bildenden Kunst zu kennen und sich darnach zu bestreben, vielmehr mit dem Dichter wetteifern, den Vorzügen desselben nachjagen und ihre eignen Vorteile verkennen und versäumen. Man nannte sie Scheinmänner, weil sie so gern dem Scheine nachstreben, der Einbildungskraft etwas vorzuspielen suchen, ohne sich zu bekümmern, inwiefern dem

Anschauen genug geschieht. Sie wurden Phantomisten genannt, weil ein hohles Gespensterwesen sie anzieht; Phantasmisten, weil traumartige Verzerrungen und Inkohärenzen nicht ausbleiben; Nebulisten, weil sie der
5 Wolken nicht entbehren können, um ihren Luftbildern einen würdigen Boden zu verschaffen. Ja zuletzt wollte man nach deutscher Reim- und Klangweise sie als Schwebler und Nebler abfertigen. Man behauptete, sie seien ohne Realität, hätten nie und nirgends ein Da-
10 sein, und ihnen fehle Kunstwahrheit als schöne Wirklichkeit.

Wenn man den Nachahmern eine falsche Natürlichkeit zuschrieb, so blieben die Imaginanten von dem Vorwurf einer falschen Natur nicht befreit, und was dergleichen Anschuldigungen mehr waren. Ich merkte zwar,
15 daß man darauf ausging, mich zu reizen, und doch tat ich den Herren den Gefallen, wirklich böse zu werden.

Ich fragte sie: ob denn nicht das Genie sich hauptsächlich in der Erfindung äußere, und ob man den Poetisierern diesen Vorzug streitig machen könne? Ob
20 es nicht auch schon dankenswert sei, wenn der Geist durch ein glückliches Traumbild ergötzt werde? Ob nicht in dieser Eigenschaft, die man mit so vielen wunderlichen Namen anschwärze, der Grund und die Möglichkeit der höchsten Kunst begriffen sei? Ob irgend etwas mächtiger gegen die
25 leidige Prosa wirke als eben diese Fähigkeit, neue Welten zu schaffen? Ob es nicht ein seltnes Talent, ein seltner Fehler sei, von dem man, wenn man ihn auch auf Abwegen antrifft, immer noch mit Ehrfurcht sprechen müßte?

Die Herren ergaben sich bald. Sie erinnerten mich,
30 daß hier nur von Einseitigkeit die Rede sei; daß eben diese Eigenschaft, weil sie ins Ganze der Kunst so trefflich wirken könne, dagegen so viel schade, wenn sie sich als einzeln, selbständig und unabhängig erkläre. Der Nachahmer schadet der Kunst nie, denn er bringt sie

mühsam auf eine Stufe, wo sie ihm der echte Künstler abnehmen kann und muß; der Imaginant hingegen schadet der Kunst unendlich, weil er sie über alle ihre Grenzen hinausjagt, und es bedürfte des größten Genies, sie aus ihrer Unbestimmtheit und Unbedingtheit gegen ihren 5 wahren Mittelpunkt, in ihren eigentlichen, angewiesenen Umkreis zurückzuführen.

Es ward noch einiges hin und wider gestritten; zuletzt sagten sie: ob ich nicht gestehen müsse, daß auf diesem Wege die satirische Karikaturzeichnung, als die kunst-, 10 geschmack- und sittenverderblichste Verirrung, entstanden sei und entstehe?

Diese konnte ich denn freilich nicht in Schutz nehmen; ob ich gleich nicht leugnen will, daß mich das häßliche Zeug manchmal unterhält und der Schadenfreude, dieser 15 Erb- und Schoßsünde aller Adamskinder, als eine pikante Speise nicht ganz übel schmeckt.

Fahren wir weiter fort!

Dritte Abteilung.

Charakteristiker.

Mit diesen sind Sie schon bekannt genug, da Sie von dem Streit mit einem merkwürdigen Individuo dieser 20 Art hinreichend unterrichtet sind.

Wenn dieser Klasse an meinem Beifall etwas gelegen ist, so kann ich ihr denselben versichern; denn wenn meine lieben Imaginanten mit Charakterzügen spielen sollen, so muß erst etwas Charakteristisches da sein. Wenn mir 25 das Bedeutende Spaß machen soll, so kann ich wohl leiden, daß jemand das Bedeutende ernsthaft aufführt. Wenn uns also ein solcher Charaktermann vorarbeiten will, damit meine Poetisierer keine Phantasmisten werden oder sich gar ins Schwebeln und Nebeln verlieren, so 30 soll er mir gelobt und gepriesen bleiben.

Der Oheim schien auch, nach der letzten Unterhaltung, mehr für seinen Kunstfreund eingenommen, so daß er die Partei dieser Klasse nahm. Er glaubte, man könne sie auch in einem gewissen Sinne Rigoristen nennen. 5 Ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe begründe immer etwas, führe zu etwas, und, gegen die Leerheit anderer Künstler und Kunstfreunde gehalten, sei der Charakteristiker besonders schätzbar.

Der kleine, hartnäckige Philosoph aber zeigte auch 10 hier wieder seinen Zahn und behauptete, daß ihre Einseitigkeit eben wegen ihres scheinbaren Rechtes durch Beschränkung der Kunst weit mehr schade als das Hinausstreben des Imaginanten; wobei er versicherte, daß er die Fehde gegen sie nicht aufgeben werde.

15 Es ist eine kuriose Sache um einen Philosophen, daß er in gewissen Dingen so nachgiebig scheint und auf andern so fest besteht. Wenn ich nur erst einmal den Schlüssel dazu habe, wo es hinaus will!

Eben finde ich, da ich in den Papieren nachsehe, 20 daß er sie mit allerlei Unnamen verfolgt. Er nennt sie Skelettisten, Winkler, Steife und bemerkt in einer Note, daß ein bloß logisches Dasein, bloße Verstandesoperation in der Kunst nicht ausreiche noch aushelfe. Was er damit sagen will, darüber mag ich mir den 25 Kopf nicht zerbrechen.

Ferner soll den Charaktermännern die schöne Leichtigkeit fehlen, ohne welche keine Kunst zu denken sei. Das will ich denn auch wohl gelten lassen.

Vierte Abteilung.

Undulisten.

Unter diesem Namen wurden diejenigen bezeichnet, 30 die sich mit den Vorhergehenden im Gegensatz befinden, die das Weichere und Gefällige ohne Charakter und Be-

deutung lieben, wodurch denn zuletzt höchstens eine gleichgültige Anmut entsteht. Sie wurden auch Schlängler genannt, und man erinnerte sich der Zeit, da man die Schlangenlinie zum Vorbild und Symbol der Schönheit genommen und dabei viel gewonnen zu haben glaubte. 5
Diese Schlängelei und Weichheit bezieht sich, sowohl beim Künstler als Liebhaber, auf eine gewisse Schwäche, Schläfrigkeit und, wenn man will, auf eine gewisse kränkliche Reizbarkeit. Solche Kunstwerke machen bei denen ihr Glück, die im Bilde nur etwas mehr als nichts sehen 10
wollen, denen eine Seifenblase, die bunt in die Luft steigt, schon allenfalls ein angenehmes Gefühl erregt. Da Kunstwerke dieser Art kaum einen Körper oder andern reellen Gehalt haben können, so bezieht sich ihr Verdienst meist auf die Behandlung und auf einen gewissen lieblichen 15
Schein. Es fehlt ihnen Bedeutung und Kraft, und deswegen sind sie im allgemeinen willkommen, so wie die Nullität in der Gesellschaft. Denn von Rechts wegen soll eine gesellige Unterhaltung auch nur etwas mehr als nichts sein. 20

Sobald der Künstler, der Liebhaber einseitig sich dieser Neigung überläßt, so verklingt die Kunst wie eine ausschwirrende Saite, sie verliert sich wie ein Strom im Sand.

Die Behandlung wird immer flacher und schwächer 25
werden. Aus den Gemälden verschwinden die Farben, die Striche des Kupferstichs verwandeln sich in Punkte, und so wird alles nach und nach, zum Ergötzen der zarten Liebhaber, in Rauch aufgehen.

Wegen meiner Schwester, die, wie Sie wissen, über 30
diesen Punkt keinen Spaß versteht und gleich verdrießlich ist, wenn man ihre duftigen Kreise stört, gingen wir im Gespräch kurz über diese Materie hinweg. Ich hätte sonst gesucht, dieser Klasse das Nebulistische aufzubürden

und meine Imaginanten davon zu befreien. Ich hoffe, meine Herren, Sie werden bei Revision dieses Prozesses vielleicht hierauf Bedacht nehmen.

Fünfte Abteilung.

Kleinkünstler.

Diese Klasse kam noch so ganz gut weg. Niemand
5 glaubte Ursache zu haben, ihnen aufsässig zu sein, manches sprach für sie, wenig wider sie.

Wenn man auch nur den Effekt betrachtet, so sind sie gar nicht unbequem. Mit der größten Sorgfalt punktieren sie einen kleinen Raum aus, und der Lieb-
10 haber kann die Arbeit vieler Jahre in einem Kästchen verwahren. Insofern ihre Arbeit lobenswürdig ist, mag man sie wohl Miniaturisten nennen; fehlt es ihnen ganz und gar an Geist, haben sie kein Gefühl fürs Ganze, wissen sie keine Einheit ins Werk zu bringen, so
15 mag man sie Pünktler und Punktierer schelten.

Sie entfernen sich nicht von der wahren Kunst, sie sind nur im Fall der Nachahmer, sie erinnern den wahren Künstler immer daran, daß er diese Eigenschaft, welche sie abgesondert besitzen, auch zu seinen übrigen haben
20 müsse, um völlig vollendet zu sein, um seinem Werk die höchste Ausführung zu geben.

So eben erinnert mich der Brief meines Oheims an Sie, daß auch dort schon gut und leidlich von dieser Klasse gesprochen worden, und wir wollen daher diese
25 friedlichen Menschen auch nicht weiter beunruhigen, sondern ihnen durchaus Kraft, Bedeutung und Einheit wünschen.

Sechste Abteilung.

Skizzisten.

Der Oheim hat sich zu dieser Klasse schon bekannt, und wir waren geneigt, nicht ganz übel von ihr zu

sprechen, als er uns selbst aufmerksam machte, daß die Entwerfer eine eben so gefährliche Einseitigkeit in der Kunst befördern könnten als die Helden der übrigen Rubriken. Die bildende Kunst soll, durch den äußern Sinn, zum Geiste nicht nur sprechen, sie soll den äußern Sinn selbst befriedigen; der Geist mag sich alsdann hinzugesellen und seinen Beifall nicht versagen. Der Skizzist spricht aber unmittelbar zum Geiste, besticht und entzückt dadurch jeden Unerfahrnen. Ein glücklicher Einfall, halbwege deutlich und nur gleichsam symbolisch dargestellt, eilt durch das Auge durch, regt den Geist, den Witz, die Einbildungskraft auf, und der überraschte Liebhaber sieht, was nicht da steht. Hier ist nicht mehr von Zeichnung, von Proportion, von Formen, Charakter, Ausdruck, Zusammenstellung, Übereinstimmung, Ausführung die Rede, sondern ein Schein von allem tritt an die Stelle. Der Geist spricht zum Geiste, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte.

Verdienstvolle Skizzen großer Meister, diese bezaubernden Hieroglyphen, veranlassen meist diese Liebhaberei und führen den echten Liebhaber nach und nach an die Schwelle der gesamten Kunst, von der er, sobald er nur einen Blick vorwärts getan, nicht wieder zurückkehren wird. Der angehende Künstler aber hat mehr als der Liebhaber zu fürchten, wenn er sich im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am rascheſten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei gerade am ersten in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.

Dies sind ungefähr die Worte meines Oheims.

Aber ich habe die Namen der Künstler vergessen, die bei einem schönen Talent, das sehr viel versprach,

sich auf dieser Seite beschränkt und die Hoffnungen, die man von ihnen gehegt hatte, nicht erfüllt haben.

Mein Onkel besaß in seiner Sammlung ein besonderes Portefeuille von Zeichnungen solcher Künstler, 5 die es nie weiter als bis zum Skizzisten gebracht, und behauptet: daß dabei sich besonders interessante Bemerkungen machen lassen, wenn man diese mit den Skizzen großer Meister, die zugleich vollenden konnten, vergleicht.

Als man so weit gekommen war, diese sechs Klassen 10 von einander abgesondert eine Weile zu betrachten, so fing man an, sie wieder zusammen zu verbinden, wie sie oft bei einzelnen Künstlern vereinigt erscheinen, und wovon ich schon im Lauf meiner Relation einiges bemerkte. So fand sich der Nachahmer manchmal mit dem Klein- 15 künstler zusammen, auch manchmal mit dem Charakteristiker; der Skizziste konnte sich auf die Seite des Imaginanten, Skelettisten oder Undulisten werfen, und dieser konnte sich bequem mit dem Phantomisten verbinden.

20 Jede Verbindung brachte schon ein Werk höherer Art hervor als die völlige Einseitigkeit, welche sogar, wenn man sie in der Erfahrung aufsuchte, nur in seltenen Beispielen aufgefunden werden konnte.

Auf diesem Weg gelangte man zu der Betrachtung, 25 von welcher man ausgegangen war, zurück: daß nämlich nur durch die Verbindung der sechs Eigenschaften der vollendete Künstler entstehe, so wie der echte Liebhaber alle sechs Neigungen in sich vereinigen müsse.

Die eine Hälfte des halben Dutzends nimmt es zu 30 ernst, streng und ängstlich, die andere zu spielend leicht und lose. Nur aus innig verbundenem Ernst und Spiel kann wahre Kunst entspringen, und wenn unsere ein-

seitigen Künstler und Kunstliebhaber je zwei und zwei einander entgegenstehen:

der Nachahmer dem Imaginanten,
der Charakteristiker dem Undulisten,
der Kleinkünstler dem Skizzisten,

so entsteht, indem man diese Gegensätze verbindet, immer eins der drei Erfordernisse des vollkommenen Kunstwerks, wie zur Übersicht das Ganze folgendermaßen kurz dargestellt werden kann.

Ernst allein.	Ernst und Spiel verbunden.	Spiel allein.
Individuelle Neigung, Manier.	Ausbildung ins Allgemeine, Stil.	Individuelle Neigung, Manier.
Nachahmer.	Kunstwahrheit.	Phantomisten.
Charakteristiker.	Schönheit.	Undulisten.
Kleinkünstler.	Vollendung.	Skizzisten.

Hier haben Sie nun die ganze Übersicht! Mein Geschäft ist vollendet, und ich scheide abermals um so schneller von Ihnen, als ich überzeugt bin, daß ein beistimmendes oder abstimmendes Gespräch eben da anfangen muß, wo ich aufhöre. Was ich noch sonst auf dem Herzen habe, eine Konfession, die nicht gerade ins Kunstfach einschlägt, will ich nächstens besonders tun und mir dazu eigens eine Feder schneiden, indem die gegenwärtige so abgeschrieben ist, daß ich sie umkehren muß, um Ihnen ein Lebewohl zu sagen und einen Namen zu unterzeichnen, den Sie doch ja diesmal, wie immer, freundlich ansehen mögen.

Julie.

Diderots Versuch über die Malerei

Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

(1798—1799)

Geständnis des Übersetzers.

Woher kommt es wohl, daß man, obgleich dringend aufgefordert, sich doch so ungern entschließt, über eine Materie, die uns geläufig ist, eine zusammenhangende Abhandlung zu schreiben? eine Vorlesung zu entwerfen?
5 Man hat alles wohl überlegt, den Stoff sich vergegenwärtigt, ihn, so gut man nur konnte, geordnet, man hat sich aus allen Zerstreuungen zurückgezogen, man nimmt die Feder in die Hand, und noch zaudert man, anzufangen.

In demselbigen Augenblicke tritt ein Freund, vielleicht
10 ein Fremder, unerwartet herein, wir glauben uns gestört und von unserm Gegenstande hinweggeführt; aber unvermutet lenkt sich das Gespräch auf denselben, der Ankömmling läßt entweder gleiche Gesinnungen merken, oder er drückt das Gegenteil unserer Überzeugung aus,
15 vielleicht trägt er etwas nur halb und unvollständig vor, das wir besser zu übersehen glauben, oder erhöht unsere eigne Vorstellung, unser eignes Gefühl durch tiefere Einsicht, durch Leidenschaft für die Sache. Schnell sind alle Stockungen gehoben, wir lassen uns lebhaft ein, wir ver-
20 nehmen, wir erwidern. Bald gehen die Meinungen gleichen Schrittes, bald durchkreuzen sie sich, das Gespräch schwankt so lange hin und her, kehrt so lange in sich selbst zurück, bis der Kreis durchlaufen und vollendet ist. Man scheidet endlich von einander, mit dem Gefühl,
25 daß man sich für diesmal nichts weiter zu sagen habe.

Aber dadurch wird die Abhandlung, die Vorlesung

nicht gefördert. Die Stimmung ist erschöpft, man wünscht, daß ein Geschwindschreiber das vorüberrauschende Gespräch aufgefaßt haben möchte. Man erinnert sich mit Vergnügen der sonderbaren Wendungen des Dialogs, wie durch Widerspruch und Einstimmung, durch Zweiseitigkeit 5 und Vereinigung, durch Rückwege so wie durch Umwege das Ganze zuletzt umschrieben und beschränkt worden, und jeder einseitige Vortrag, er sei noch so vollständig, noch so methodisch gefaßt, kommt uns traurig und steif vor.

Daher mag es kommen: Der Mensch ist kein 10 lehrendes, er ist ein lebendes, handelndes und wirkendes Wesen. Nur in Wirkung und Gegenwirkung erfreuen wir uns! Und so ist auch diese Übersetzung mit ihren fortdauernden Anmerkungen in guten Tagen entstanden.

Eben als ich in Begriff war, eine allgemeine Ein- 15 leitung in die bildende Kunst nach unserer Überzeugung zu entwerfen, fällt mir Diderots Versuch über die Malerei zufällig wieder in die Hände. Ich unterhalte mich mit ihm aufs neue, ich tadle ihn, wenn er sich von dem Wege entfernt, den ich für den rechten halte, ich freue mich, 20 wenn wir wieder zusammentreffen, ich eifre über seine Paradoxe, ich ergötze mich an der Lebhaftigkeit seiner Überblicke, sein Vortrag reißt mich hin, der Streit wird heftig, und ich behalte freilich das letzte Wort, da ich mit einem abgeschiednen Gegner zu tun habe. 25

Ich komme wieder zu mir selbst! Ich bemerke, daß diese Schrift schon vor dreißig Jahren geschrieben ist, daß die paradoxen Behauptungen vorsätzlich gegen pedantische Manieristen der französischen Schule gerichtet sind, daß ihr Zweck nicht mehr stattfindet und daß diese 30 kleine Schrift mehr einen historischen Ausleger verlangt, als einen Gegner auffordert.

Werde ich aber bald darauf wieder gewahr, daß seine Grundsätze, die er mit eben so viel Geist als rhetorisch-

sophistischer Kühnheit und Gewandtheit gelten macht, mehr um die Inhaber und Freunde der alten Form zu beunruhigen und eine Revolution zu veranlassen, als ein neues Kunstgebäude zu errichten; daß seine Gesinnungen,
5 die nur zu einem Übergang vom Manierierten, Konventionellen, Habituellen, Pedantischen zum Gefühlten, Begründeten, Wohlgeübten und Liberalen einladen sollten, in der neuern Zeit als theoretische Grundmaximen fortspuken und sehr willkommen sind, indem sie eine leicht-
10 sinnige Praktik begünstigen — dann finde ich meinen Eifer wieder am Platz, ich habe nicht mehr mit dem abgeschiednen Diderot, nicht mit seiner in gewissem Sinne schon veralteten Schrift, sondern mit denen zu tun, die jene Revolution der Künste, welche er hauptsächlich mit-
15 bewirken half, an ihrem wahren Fortgange hindern, indem sie sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Pfuscherei, zwischen Kunst und Natur, hinschleifen und eben so wenig geneigt sind, eine gründliche Kenntnis der Natur als eine gegründete Tätigkeit der Kunst zu
20 befördern.

Möge denn also dieses Gespräch, das auf der Grenze zwischen dem Reiche der Toten und Lebendigen geführt wird, auf seine Weise wirken und die Gesinnungen und Grundsätze, denen wir ergeben sind, bei allen, denen es
25 Ernst ist, befestigen helfen!

Erstes Kapitel.

Meine wunderlichen Gedanken über die Zeichnung.

„Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.“

Die Natur macht nichts Inkonsequentes, jede Gestalt, sie sei schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird, und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann.

So müßte man allenfalls den ersten Paragraphen ändern, wenn er etwas heißen sollte. Diderot fängt gleich von Anfang an, die Begriffe zu verwirren, damit er künftig, nach seiner Art, Recht behalte. Die Natur ist niemals korrekt! dürfte man eher sagen. Korrektion setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt, nach Gefühl, Erfahrung, Überzeugung und Wohlgefallen, und darnach mehr den äußern Schein als das innere Dasein eines Geschöpfes beurteilt; die Gesetze hingegen, nach denen die Natur wirkt, fordern den strengsten innern organischen Zusammenhang. Hier sind Wirkungen und Gegenwirkungen, wo man immer die Ursache als Folge und die Folge als Ursache betrachten kann. Wenn eins gegeben ist, so ist das andere unausbleiblich. Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein bestimmt war, kann, durch irgend einen Zufall, in *einem* Teile verletzt werden; sogleich leiden andere Teile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Teil wieder herzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es sein *sollte*, sondern was es sein *kann*. Nimmt man in diesem Sinne den folgenden Paragraphen, so ist weiter nichts dagegen einzuwenden.

„Sehet diese Frau an, die in der Jugend ihre Augen verloren hat. Das allmähliche Wachstum der Augenhöhle hat die Lider nicht ausgedehnt, sie sind in

die Tiefe zurückgetreten, die durch das fehlende Organ entstanden ist, sie haben sich zusammengezogen. Die obern haben die Augenbraunen mit fortgerissen, die untern haben die Wangen ein wenig hinaufgehoben, die Ober-
5 lippe, indem sie dieser Bewegung nachgab, hat sich gleichfalls in die Höhe gezogen; und so sind alle Teile des Gesichts gestört worden, je nachdem sie näher oder weiter von dem Hauptorte des Zufalls entfernt waren. Glaubt ihr aber, daß diese Entstellung sich bloß in das Oval
10 eingeschlossen habe? Glaubt ihr, daß der Hals völlig frei geblieben sei? und die Schultern und die Brust? Ja freilich für eure Augen und für die meinen. Aber ruft die Natur herbei, zeigt ihr diesen Hals, diese Schultern, diese Brust, und sie wird sagen: Dies sind Glieder eines
15 Weibes, die ihre Augen in der Jugend verloren hat.

„Wendet einen Blick auf diesen Mann, dessen Rücken und Schultern eine erhobene Gestalt angenommen haben. Indessen die Knorpel des Halses vorn aus einander gingen, drückten sich hinten die Wirbelbeine nieder; der
20 Kopf ist zurückgeworfen, die Hände haben sich an den Gelenken des Arms verschoben, die Ellenbogen sich zurückgezogen, alle Glieder haben den gemeinschaftlichen Schwerpunkt gesucht, der einem so verschobenen System zukam; das Gesicht hat darüber einen Zug von Zwang und
25 Mühseligkeit angenommen. Bedeckt diese Gestalt, zeigt der Natur ihre Füße, und die Natur, ohne zu stocken, wird euch antworten: Es sind die Füße eines Bucklichten."

Vielleicht scheint manchem die vorstehende Behauptung
30 übertrieben, und doch ist es im schärfsten Sinne wahr: daß die Konsequenz der organisierenden Natur, im gesunden Zustande sowohl als im kranken, über alle unsere Begriffe geht.

Wahrscheinlich hätte ein Meister der Semiotik die

beiden Fälle, welche Diderot nur als Dilettant beschreibt, besser dargestellt; doch haben wir ihm hierüber den Krieg nicht zu machen, wir müssen sehen, wozu er seine Beispiele brauchen will.

„Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig an- 5 schaulich wären, so hätten wir nichts Besseres zu tun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemäßer den Ursachen, desto zufriedener würden wir sein.“

Hier kommen die Grundsätze Diderots, die wir be- 10 streiten werden, schon einigermaßen zum Vorschein. Die Neigung aller seiner theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisiert 15 ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im 20 Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommne Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Äußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern 25 geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebevolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.

Auf einem ganz andern Wege muß der Naturbe- 30 trachter gehn. Er muß das Ganze trennen, die Oberfläche durchdringen, die Schönheit zerstören, das Notwendige kennen lernen und, wenn er es fähig ist, die Labyrinthe des organischen Baues, wie den Grundriß

eines Irrgartens, in dessen Krümmungen sich so viele Spaziergänger abmüden, vor seiner Seele festhalten.

Der lebendig genießende Mensch so wie der Künstler fühlt, wie billig, ein Grauen, wenn er in die Tiefen blickt, in welchen der Naturforscher als in seinem Vaterlande herumwandelt; dagegen hat der reine Naturforscher wenig Respekt vor dem Künstler, er sieht ihn nur als Werkzeug an, um Beobachtungen zu fixieren und der Welt mitzuteilen; den genießenden Menschen hingegen betrachtet er gar als ein Kind, das mit Wonne das schmackhafte Fleisch des Pfirsichs verzehrt und den Schatz der Frucht, den Zweck der Natur, den fruchtbaren Kern nicht achtet und hinwegwirft.

So stehen Natur und Kunst, Kenntnis und Genuß gegen einander, ohne sich wechselsweise aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältnis.

Sehen wir nun die Worte unseres Autors genau an, so verlangt er eigentlich vom Künstler, daß er für Physiologie und Pathologie arbeiten solle, eine Aufgabe, die das Genie wohl schwerlich übernehmen würde.

Nicht besser ist der folgende Periode, ja noch schlimmer; denn diese leidige, groß- und schwerköpfige, kurzbeinige, grobfüßige Figur würde man wohl schwerlich in einem Kunstwerke dulden, wenn sie auch noch so organisch konsequent wäre. Überdies kann sie auch der Physiolog nicht brauchen, denn sie stellt die menschliche Gestalt nicht im Durchschnitte vor; der Patholog eben so wenig, denn sie ist nicht krankhaft, noch monstros, sondern nur schlecht und abgeschmackt.

Wunderlicher, trefflicher Diderot, warum wolltest du deine großen Geisteskräfte lieber brauchen, um durcheinanderzuwerfen, als zurechtzustellen? Sind denn die Menschen, die sich, ohne Grundsätze, in der Erfahrung abmüden, nicht ohnehin schon übel genug dran?

„Ob wir nun gleich die Wirkungen und Ursachen des organischen Baues nicht kennen und aus eben dieser Unwissenheit uns an konventionelle Regeln gebunden haben, so würde doch ein Künstler, der diese Regeln vernachlässigte und sich an eine genaue Nachahmung der Natur hielte, oft wegen zu großer Füße, kurzer Beine, geschwollener Knie, lästiger und schwerer Köpfe entschuldigt werden müssen."

Zu Anfang des vorstehenden Perioden legt der Verfasser schon seine sophistischen Schlingen, die er hinterher fester zuziehen will. Er sagt: Wir kennen die Art nicht, wie die Natur bei der Organisation verfährt, und wir sind deswegen über gewisse Regeln übereingekommen, mit denen wir uns behelfen und nach denen wir uns, in Ermanglung einer bessern Einsicht, zu richten pflegen. Hier ist es, wo sich gleich unser Widerspruch laut erheben muß.

Ob wir die Gesetze der organisierenden Natur kennen oder nicht, ob wir sie besser kennen als vor dreißig Jahren, da unser Gegner schrieb, ob wir sie künftig besser kennen werden, wie tief wir in ihre Geheimnisse dringen können — darnach hat der bildende Künstler kaum zu fragen. Seine Kraft besteht im Anschauen, im Auffassen eines bedeutenden Ganzen, im Gewahrwerden der Teile, im Gefühl, daß eine Kenntnis, die durchs Studium erlangt wird, nötig sei, und besonders im Gefühl, was denn eigentlich für eine Kenntnis, die durchs Studium erlangt wird, nötig sei; damit er sich nicht zu weit aus seinem Kreise entferne, damit er das Unnötige nicht aufnehme und das Nötige versäume.

Ein solcher Künstler, eine Nation, ein Jahrhundert solcher Künstler bilden durch Beispiel und Lehre, nachdem die Kunst sich lange empirisch fortgeholfen hat, endlich die Regeln der Kunst. Aus ihrem Geiste und ihrer Hand

entstehen Proportionen, Formen, Gestalten, wozu ihnen die bildende Natur den Stoff darreichte; sie konvenieren nicht über dies und jenes, das aber anders sein könnte, sie reden nicht mit einander ab, etwas Ungeschicktes für
5 das Rechte gelten zu lassen, sondern sie bilden zuletzt die Regeln aus sich selbst, nach Kunstgesetzen, die eben so wahr in der Natur des bildenden Genies liegen, als die große allgemeine Natur die organischen Gesetze ewig tätig bewahrt.

10 Es ist hier gar die Frage nicht, auf welchem Raum der Erde, unter welcher Nation, zu welcher Zeit man diese Regeln entdeckt und befolgt habe. Es ist die Frage nicht, ob man an andern Orten, zu andern Zeiten, unter andern Umständen davon abgewichen sei; ob man hie und da
15 etwas Konventionelles dem Gesetzmäßigen substituiert habe. Ja es ist nicht einmal die Frage, ob die echten Regeln jemals gefunden oder befolgt worden sind, sondern man muß kühn behaupten, daß sie gefunden werden müssen und daß, wenn wir sie dem Genie nicht vorschreiben
20 können, wir sie von dem Genie zu empfangen haben, das sich selbst in seiner höchsten Ausbildung fühlt und seinen Wirkungskreis nicht verkennt.

Was sollen wir aber zu dem folgenden Perioden sagen? Er enthält eine Wahrheit, aber eine überflüssige;
25 sie ist paradox hingestellt, um uns auf Paradoxe vorzubereiten.

„Eine krumme Nase beleidigt nicht in der Natur, weil alles zusammenhängt; man wird auf diesen Übelstand durch kleine nachbarliche Veränderungen geführt,
30 die ihn einleiten und erträglich machen. Verdrehte man dem Antinous die Nase, indem das übrige an seinem Platze bliebe, so würde es übel aussehen. Warum? Antinous hat alsdann keine krumme, er hat eine zerbrochne Nase."

Wir dürfen wohl nochmals fragen: Was soll das hier bedeuten? was beweisen? und warum wird hier Antinous gebraucht? Jedes wohlgebildete Gesicht wird entstellt, wenn man die Nase auf die Seite biegt. Und warum? Weil die Symmetrie gestört wird, auf welcher 5 die gute Bildung des Menschen beruht. Von einem Gesichte, das im ganzen verschoben ist, dergestalt daß man gar keine Forderung einer symmetrischen Stellung der Teile an dasselbe macht, sollte gar nicht die Rede sein, wenn man auch von Kunst nur zum Scherz spräche. 10

Bedeutender ist folgender Periode; hier geht der Sophist schon mit vollen Segeln.

„Wir sagen von einem Menschen, den wir vorbeigehen sehen: er sei übel gemacht. Ja, nach unsern armen Regeln; aber nach der Natur beurteilt, wird es anders 15 klingen. Wir sagen von einer Statue: sie habe die schönsten Proportionen. Ja, nach unsern armen Regeln; aber was würde die Natur sagen?"

Mannigfaltig ist die Komplikation des Halben, Schiefen und Falschen in diesen wenigen Worten. Hier 20 ist wieder die Lebenswirkung der organischen Natur, die sich in allen Störungsfällen, obgleich oft kümmerlich genug, in ein gewisses Gleichgewicht zu setzen weiß und dadurch ihre lebendige, produktive Realität auf das kräftigste beweist, der vollendeten Kunst entgegensetzt, die 25 auf ihrem höchsten Gipfel keine Ansprüche auf lebendige, produktive und reproduktive Realität macht, sondern die Natur auf dem würdigsten Punkte ihrer Erscheinung ergreift, ihr die Schönheit der Proportionen ablernt, um sie ihr selbst wieder vorzuschreiben. 30

Die Kunst übernimmt nicht, mit der Natur in ihrer Breite und Tiefe zu wetteifern, sie hält sich an die Oberfläche der natürlichen Erscheinungen; aber sie hat ihre eigne Tiefe, ihre eigne Gewalt; sie fixiert die höchsten

Momente dieser oberflächlichen Erscheinungen, indem sie das Gesetzliche darin anerkennt, die Vollkommenheit der zweckmäßigen Proportion, den Gipfel der Schönheit, die Würde der Bedeutung, die Höhe der Leidenschaft.

5 Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken; der Künstler wirkt als Mensch, um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerte, das Genießbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen ent-
10 gegenbringt, soll alles den Sinnen faßlich und angenehm, alles aufreizend und anlockend, alles genießbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein; und so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite
15 Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück.

Soll dieses aber geschehen, so muß das Genie, der berufne Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht wider-
20 sprechen, die sein größter Reichtum sind, weil er dadurch sowohl den großen Reichtum der Natur als den Reichtum seines Gemüts beherrschen und brauchen lernt.

„Es sei mir erlaubt, den Schleier von meinem Bucklichten auf die mediceische Venus überzutragen, so daß
25 man nur die Spitze ihres Fußes gewahr werde. Übernähme nun die Natur, zu dieser Fußspitze eine Figur auszubilden, so würdet ihr vielleicht mit Verwunderung unter ihrem Griffel ein häßliches und verschobenes Ungeheuer entstehen sehen; mich aber würde es wundern,
30 wenn das Gegenteil geschähe."

Der falsche Weg, den unser Freund und Gegner mit den ersten Schritten eingeschlagen, vor dem wir bisher zu warnen suchten, zeigt sich nun hier in seiner völligen Ablenkung.

Was uns betrifft, so haben wir viel zu große Ehrfurcht vor der Natur, als daß wir ihre personifizierte göttliche Gestalt für so täppisch halten sollten, in die Schlingen eines Sophisten einzugehen und, um seinen Scheingründen einiges Gewicht zu verschaffen, mit ihrer 5 nie abirrenden Hand eine Fratze zu entwerfen. Sie wird vielmehr, wie das Orakel jene verfängliche Frage, ob der Sperling lebendig oder tot sei? hier auch diese ungeschickte Zumutung beschämen.

Sie tritt vor das verschleierte Bild, sieht die Fuß- 10 spitze und vernimmt, warum der Sophist sie aufgerufen hat. Streng, aber ohne Unwillen ruft sie ihm zu: Du versuchst mich vergebens durch eine verfängliche Zweideutigkeit! Laß den Schleier hängen oder hebe ihn weg, ich weiß, was drunter verborgen ist. Ich habe diese 15 Fußspitze selbst gemacht, denn ich lehrte den Künstler, der sie bildete; ich gab ihm den Begriff vom Charakter einer Gestalt, und aus diesem Begriff sind diese Proportionen, diese Formen entstanden; es ist genug, daß diese Fußspitze zu dieser und zu keiner andern Statue passe, 20 daß dieses Kunstwerk, das du mir zum größten Teil zu verbergen glaubst, mit sich selbst in Übereinstimmung sei. Ich sage dir: diese Fußspitze gehört einem schönen, zarten, schamhaften Weibe, die in der Blüte ihrer Jugend steht! Auf einem andern Fuße würde die würdigste der 25 Frauen, die Götterkönigin ruhen, auf einem andern eine leichtsinnige Bacchantin schweben. Doch dieses merke: der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen; und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die törige Forderung, seinen Fuß 30 neben einen organischen zu stellen? dann verdient er die Demütigung, die du ihm zudenkst. Aber du hast ihn nicht gekannt, oder ihn mißverstanden: kein echter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturprodukt oder gar an

dessen Stelle zu setzen; der es täte, wäre wie ein Mittelgeschöpf aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen.

Dem Dichter kann man wohl verzeihen, wenn er, 5 um eine interessante Situation in der Phantasie zu erregen, seinen Bildhauer in eine selbsthervorgebrachte Statue wirklich verliebt denkt, wenn er ihm Begierden zu derselben andichtet, wenn er sie endlich in seinen Armen erweichen läßt. Das gibt wohl ein lüsternes Ge- 10 schichtchen, das sich ganz artig anhört; für den bildenden Künstler bleibt es ein unwürdiges Märchen. Die Tradition sagt, daß brutale Menschen gegen plastische Meisterwerke von sinnlichen Begierden entzündet wurden; die Liebe eines hohen Künstlers aber zu seinem trefflichen 15 Werk ist ganz anderer Art: sie gleicht der frommen, heiligen Liebe unter Blutsverwandten und Freunden. Hätte Pygmalion seiner Statue begehren können, so wäre er ein Pfuscher gewesen, unfähig, eine Gestalt hervorzubringen, die verdient hätte, als Kunstwerk oder als Natur- 20 werk geschätzt zu werden.

Verzeihe, o Leser und Zuhörer, wenn unsere Göttin weitläufiger, als es einem Orakel geziemt, gesprochen hat. Einen verworrenen Knaul kann man dir bequem auf einmal in die Hand geben; um ihn zu entwirren aber, um 25 ihn dir als einen reinen Faden in seiner Länge zu zeigen, braucht es Zeit und Raum.

„Eine menschliche Figur ist ein System, so mannigfaltig zusammengesetzt, daß die Folgen einer in ihren Anfängen unmerklichen Inkonsequenz das vollkommenste 30 Kunstwerk auf tausend Meilen von der Natur wegwerfen müssen."

Ja, der Künstler verdiente diese Demütigung, daß man ihm sein vollkommenstes Kunstwerk, die Frucht seines Geistes, seines Fleißes, seiner Mühe unendlich herab-

würdigte, gegen ein Naturprodukt herabsetzte, wenn er es neben oder an die Stelle eines Naturprodukts hätte setzen wollen.

Mit Fleiß wiederholen wir die Worte unserer supponierten Göttin, weil unser Gegner sich auch wiederholt, 5 und weil gerade dieses Vermischen von Natur und Kunst die Hauptkrankheit ist, an der unsere Zeit darniederliegt. Der Künstler muß den Kreis seiner Kräfte kennen, er muß innerhalb der Natur sich ein Reich bilden; er hört aber auf, ein Künstler zu sein, wenn er mit in die Natur 10 verfließen, sich in ihr auflösen will.

Wir wenden uns abermals zu unserem Autor, der eine geschickte Wendung nimmt, um von seinen seltsamen Seitenwegen zu dem Wahren und Richtigen allmählich zurückzukehren. 15

„Wenn ich in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wäre, so wüßte ich vielleicht, wie weit der Künstler sich den angenommenen Proportionen unterwerfen soll; und ich würde es euch sagen."

Wenn es der Fall sein kann, daß der Künstler sich 20 Proportionen unterwerfen soll, so müssen diese doch etwas Nötigendes, etwas Gesetzliches haben, sie dürfen nicht willkürlich angenommen sein, sondern die Masse der Künstler muß hinreichende Ursache, bei Beobachtung der natürlichen Gestalten und in Rücksicht auf Kunstbedürfnis, 25 gefunden haben, sie anzunehmen. Das ist's, was wir behaupten, und wir sind schon zufrieden, daß unser Verfasser es einigermaßen zugesteht. Nur geht er leider zu geschwind über das, was gesetzlich sein soll, hinaus, er lehnt es beiseite, um uns auf einzelne Bedingungen und Be- 30 stimmungen, auf Ausnahmen zu leiten und aufmerksam zu machen. Denn er fährt fort:

„Aber das weiß ich, daß sie gegen den Despotismus der Natur sich nicht halten können; daß das Alter,

der Zustand auf hunderterlei Art Aufopferungen bewirken."

Dies ist keineswegs ein Gegensatz gegen das, was wir behauptet haben. Eben weil der Künstlergeist sich
5 erhoben hat, den Menschen auf der Höhe seiner Gestalt und übrigens ohne Bedingung zu betrachten, dadurch sind ja die Proportionen entstanden. Niemand wird die Ausnahmen leugnen, wenn man sie gleich erst beiseite setzen muß; wer würde eine Physiologie durch pathologische
10 Noten zu entkräften glauben!

„Ich habe niemals gehört, daß man eine Figur übel gezeichnet nenne, wenn sie ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt, wenn das Alter, die Gewohnheit und die Leichtigkeit, tägliche Beschäftigungen auszuüben, wohl
15 ausgedrückt ist."

Wenn eine Figur ihre äußere Organisation deutlich sehen läßt und die übrigen Bedingungen erfüllt, die hier gefordert werden, so hat sie gewiß, wo nicht schöne, doch charakteristische Proportionen und kann in einem Kunst-
20 werke gar wohl ihre Stelle finden.

„Diese Beschäftigungen bestimmen die vollkommene Größe der Figur, die Proportion jedes Gliedes und des Ganzen; daher sehe ich das Kind entspringen, den erwachsnen Mann und den Greis, den wilden so wie den
25 gebildeten Menschen, den Geschäftsmann, den Soldaten und den Lastträger."

Niemand wird leugnen, daß Funktionen großen Einfluß auf die Ausbildung der Glieder haben, aber die Fähigkeit, zu diesem oder jenem Zweck ausgebildet zu
30 werden, muß zum Grunde liegen. Alle Beschäftigung der Welt wird keinen Schwächling zu einem Lastträger machen. Die Natur muß das Ihrige getan haben, wenn die Erziehung gelingen soll.

„Wenn eine Figur schwer zu erfinden wäre, so müßte

es ein Mensch von fünfundzwanzig Jahren sein, der schnell, auf einmal, aus der Erde entstanden wäre und nichts getan hätte; aber dieser Mensch ist eine Chimäre."

Dieser Behauptung kann man nicht geradezu widersprechen, und doch muß man sich gegen das Kaptiose, 5 das in ihr liegt, verwahren. Freilich lassen sich keine Glieder eines Erwachsnen denken, die sich ohne Übung, in einer absoluten Ruhe ausgebildet hätten; und doch denkt sich der Künstler, indem er seinen Idealen nachstrebt, einen menschlichen Körper, welcher durch die mäßigste 10 Übung zu seiner größten Ausbildung gekommen ist; allen Begriff von Mühe, von Anstrengung, von Ausbildung zu einem gewissen Zweck und Charakter muß er ablenken. Eine solche Gestalt, die auf wahren Proportionen ruht, kann gar wohl von der Kunst hervorgebracht werden 15 und ist alsdann keineswegs eine Chimäre, sondern ein Ideal.

„Die Kindheit ist beinahe eine Karikatur; dasselbe kann man von dem Alter sagen: das Kind ist eine unförmige, flüssige Masse, die sich zu entwickeln strebt, so 20 wie der Greis eine ungestaltete und trockne Masse wird, die in sich selbst zurückkehrt, um sich nach und nach auf nichts zu reduzieren."

Wir stimmen mit dem Verfasser völlig überein, daß Kindheit und hohes Alter aus dem Bezirk der schönen 25 Kunst zu verbannen sind. Insofern der Künstler auf Charakter arbeitet, mag er auch einen Versuch machen, diese zu wenig oder zu viel entwickelten Naturen in den Cyklus schöner und bedeutender Kunst aufzunehmen.

„Nur in dem Zwischenraum der beiden Alter, vom 30 Anfang der vollkommenen Jugend bis zum Ende der Mannheit, unterwirft der Künstler seine Gestalten der Reinheit, der strengen Genauigkeit der Zeichnung; da ist es, wo das poco più und poco meno, eine Abweichung

hinein oder heraus, Fehler oder Schönheiten hervorbringen."

Nur äußerst kurze Zeit kann der menschliche Körper schön genannt werden, und wir würden, im strengen Sinne,
5 die Epoche noch viel enger als unser Verfasser begrenzen. Der Augenblick der Pubertät ist für beide Geschlechter der Augenblick, im welchem die Gestalt der höchsten Schönheit fähig ist; aber man darf wohl sagen: es ist nur ein Augenblick! die Begattung und Fortpflanzung kostet dem
10 Schmetterlinge das Leben, dem Menschen die Schönheit; und hier liegt einer der größten Vorteile der Kunst, daß sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Natur unmöglich ist wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Centauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter
15 vorlügen; ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsnen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja, in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten.

20 Hier sind wir also mit unserm Verfasser völlig einig. Bei schönen Proportionen, bei schönen Formen ist allein das zarte Mehr oder Weniger bedeutend. Das Schöne ist ein enger Kreis, in dem man sich nur bescheiden regen darf.

25 Wir lassen uns von unserm Autor weiter führen; er bringt uns durch einen leichten Übergang auf eine bedeutende Stelle.

„Aber, werdet ihr sagen, wie sich auch das Alter und die Funktionen verhalten mögen, indem sie die Formen
30 verändern, zerstören sie doch die Organe nicht. — Das gebe ich zu. — So muß man sie also kennen? — Das will ich nicht leugnen. Ja, hier ist die Ursache, warum man die Anatomie zu studieren hat.

„Das Studium des Muskelmanns hat ohne Zweifel

seine Vorteile; aber sollte nicht zu fürchten sein, daß dieser Geschundne beständig in der Einbildungskraft bleiben, daß der Künstler auf der Eitelkeit beharren werde, sich immer gelehrt zu zeigen, daß sein verwöhntes Auge nicht mehr auf der Oberfläche verweilen könne, daß er, ungeachtet der Haut und des Fettes, immer nur den Muskel sehe, seinen Ursprung, seine Befestigung, sein Einschmiegen? Wird er nicht alles zu stark ausdrücken? wird er nicht hart und trocken arbeiten? werde ich nicht den verwünschten Geschundnen auch in Weiberfiguren wiederfinden?

„Weil ich denn doch einmal nur das Äußere zu zeigen habe, so wünschte ich, man lehrte mich das Äußere nur recht gut sehen und erließe mir eine gefährliche Kenntnis, die ich vergessen soll.“

Dergleichen Grundsätze darf man jungen und leichtsinnigen Künstlern nur merken lassen, sie werden sich über eine Autorität freuen, die völlig wie aus ihrer Seele spricht. Nein, werter Diderot, drücke dich, da dir die Sprache so zu Gewalt steht, bestimmter aus! Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders als die ewig veränderte Erscheinung des Innern? Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.

Wie diese innere Kenntnis erreicht werde, nach welcher Methode der Künstler Anatomie studieren soll, damit sie ihm nicht den Schaden bringe, den Diderot richtig schildert, ist hier der Ort nicht auszumachen; aber so viel kann man im allgemeinen sagen: Du sollst den Leichnam, an dem du die Muskeln kennen lerntest, beleben, nicht vergessen. Der musikalische Komponist wird bei dem En-

thusiasmus seiner melodischen Arbeiten den Generalbaß, der Dichter das Silbenmaß nicht vergessen.

Die Gesetze, nach denen der Künstler arbeitet, vergißt er so wenig als den Stoff, den er behandeln will.
5 Dein Muskelmann ist Stoff und Gesetz; dieses mußt du mit Bequemlichkeit zu befolgen, jenen mit Leichtigkeit zu beherrschen wissen! Und willst du wahrhaft wohltätig gegen deine Schüler sein, so hüte sie vor unnützen Kenntnissen und vor falschen Maximen; denn es hält schwer, das Un-
10 nütze wegzuwerfen so wie eine falsche Richtung zu verändern.

„Man studiert die Muskeln am Leichnam nur deshalb, sagt man, damit man lerne, wie man die Natur ansehen soll; aber die Erfahrung lehrt, daß man nach
15 diesem Studio gar viel Mühe hat, die Natur nicht anders zu sehen, als sie ist."

Auch diese Behauptung beruht nur auf schwankend gebrauchten Worten. Der Künstler, der an der Oberfläche nur herumkrabbelt, wird dem geübten Auge immer
20 leer, obgleich, bei schönem Talente, immer angenehm erscheinen; der Künstler, der sich ums Innere bekümmert, wird freilich auch das sehen, was er weiß, er wird, wenn man will, sein Wissen auf die Oberfläche übertragen; und hier ist auch das geringe Mehr oder Weniger, welches
25 entscheidet, ob er wohl oder übel tut.

Hat nun bisher unser Freund und Gegner das Studium der Anatomie verdächtig gemacht, so zieht er nun gleichfalls gegen das akademische Studium des Nackten zu Felde. Hier hat er es eigentlich mit den Pariser
30 akademischen Anstalten und ihrer Pedanterei zu tun, die wir denn nicht in Schutz nehmen wollen. Auch zu diesem Punkte bewegt er sich durch einen raschen Übergang.

„Ihr, mein Freund, werdet diesen Aufsatz allein lesen, und darum darf ich schreiben, was mir beliebt. Die sieben

Jahre, die man bei der Akademie zubringt, um nach dem Modell zu zeichnen, glaubt Ihr die gut angewendet? Und wollt Ihr wissen, was ich davon denke? Eben während diesen sieben mühseligen und grausamen Jahren nimmt man in der Zeichnung eine Manier an; alle diese akademischen Stellungen, gezwungen, zugerichtet, zurechtgerückt, wie sie sind, alle die Handlungen, die kalt und schief durch einen armen Teufel ausgedrückt werden und immer durch eben denselben armen Teufel, der gedungen ist, dreimal die Woche zu kommen, sich auszukleiden und sich durch den Professor wie eine Gliederpuppe behandeln zu lassen, was haben sie mit den Stellungen und Bewegungen der Natur gemein? Der Mann, der in Eurem Hofe Wasser aus dem Brunnen zieht, wird er durch jenen richtig vorgestellt, der nicht dieselbe Last zu bewegen hat und, mit zwei Armen in der Höhe auf dem Schulgerüst, diese Handlung ungeschickt simuliert? Wie verhält sich der Mensch, der vor der Schule zu sterben scheint, zu dem, der in seinem Bette stirbt, oder den man auf der Straße totschlägt? Was für ein Verhältnis hat der Ringer in der Akademie zu dem auf meiner Kreuzstraße? welches der Mann, der auf Erfordern bittet, bettelt, schläft, nachdenkt und in Ohnmacht fällt, zu dem Bauer, der vor Müdigkeit sich auf die Erde streckt, zu dem Philosophen, der neben seinem Feuer nachdenkt, zu dem gedrängten, erstickten Mann, der unter der Menge in Ohnmacht fällt? Gar keins, mein Freund, gar keins!"

Von dem Modelle gilt im allgemeinen, was von dem Muskelkörper vorhin gesagt worden. Das Studium des Modells und die Nachbildung desselben ist teils eine Stufe, die der Künstler zwar nicht überspringen kann, worauf er aber nicht zu lange verweilen sollte, teils ist es eine Beihilfe bei Ausführung seiner Werke, die er, selbst als vollendeter Künstler, nicht entbehren kann. Das

lebendige Modell ist für den Künstler nur ein roher Stoff, von dem er sich nicht muß einschränken lassen, sondern den er zu verarbeiten trachten muß.

Die übeln Wirkungen, die unser Freund von dem,
5 freilich ewigen, Studium des Modells in der Akademie gesehen, verdrießen ihn so sehr, daß er fortfährt:

„Eben so gut möchte man die Künstler, um ja das Abgeschmackte zu vollenden, wenn man sie dort entläßt, zu Vestris oder Gardel oder zu irgend einem andern Tanz-
10 meister schicken, damit sie da die Grazie lernen. Denn wahrlich, die Natur wird ganz vergessen, die Einbildungskraft füllt sich mit Handlungen, Stellungen, mit Figuren, die nicht falscher, zugeschnittner, lächerlicher und kälter sein könnten. Da stecken sie im Magazin, und nun kom-
15 men sie heraus, um sich ans Tuch zu hängen. So oft der Künstler seinen Stift oder seine Feder nimmt, erwachen diese verdrießlichen Gespenster und treten vor ihn; er wird sie nicht los, und nur ein Wunder kann sie aus seinem Kopfe verjagen. Ich kannte einen jungen Menschen
20 voll Geschmack, der, ehe er den mindesten Zug auf die Leinwand tat, Gott auf seinen Knien anrief und vom Modell befreit zu werden bat. Wie selten ist es gegenwärtig, ein Gemälde zu sehen, das aus einer gewissen Anzahl Figuren besteht, ohne hie und da einige dieser
25 Figuren, Stellungen, Handlungen und Bewegungen zu finden, die akademisch sind, einem Mann von Geschmack unerträglich mißfallen und nur denen imponieren, welchen die Wahrheit fremd ist. Daran ist denn doch das ewige Studium des Schulmodelles schuld.

30 „Nicht in der Schule lernt man die allgemeine Übereinstimmung der Bewegungen, die Übereinstimmung, die man sieht und fühlt, die sich vom Haupt bis zu den Füßen ausbreitet und schlängelt. Wenn eine Frau nachdenklich den Kopf sinken läßt, so werden alle Glieder zugleich der

Schwere gehorchen; sie hebe den Kopf wieder auf und halte ihn gerade, sogleich gehorcht die ganze übrige Maschine."

Durch die Behandlung bei der französischen Akademie, wobei man die Stellungen vervielfältigen mußte, ent- 5 fernte man sich von dem ersten Zweck des Modells, den Körper physisch kennen zu lernen, und um der Mannigfaltigkeit willen wählte man auch Stellungen, die Gemütsbewegungen ausdrücken. Da denn unser Freund freilich ganz im Vorteil steht, wenn er diese erzwungenen 10 und falschen Darstellungen gegen den natürlichen Ausdruck hält, den man auf der Straße, in der Kirche, unter jeder Volksmenge beobachten kann: er kann sich des Spottens nicht enthalten.

„Freilich ist es eine Kunst, eine große Kunst, das 15 Modell zu stellen; man darf nur sehen, was der Herr Professor sich darauf zu gute tut. Fürchtet nicht, daß er etwa zu dem armen, gedungenen Teufel sagen könnte: Mein Freund, stelle dich selbst! mache, was du willst! viel lieber gibt er ihm eine sonderbare Bewegung, als 20 daß er ihn eine einfache und natürliche nehmen ließe. Indessen ist das nun einmal nicht anders.

„Hundertmal war ich versucht, den jungen Kunstschülern, die mir auf dem Weg zum Louvre, mit ihrem Portefeuille unter dem Arm, begegneten, gutherzig zu- 25 zurufen: Freunde, wie lange zeichnet ihr da? — Zwei Jahre! — Das ist mehr als zu viel! Laßt mir die Krambude der Manier, geht zu den Kartäusern! dort werdet ihr den wahren Ausdruck der Frömmigkeit und Innigkeit sehen. Heute ist Abend vor dem großen Feste: geht in 30 die Kirche, schleicht euch zu den Beichtstühlen! dort werdet ihr sehen, wie der Mensch sich sammelt, wie er bereut. Morgen geht in die Landschenke! dort werdet ihr wahrhaft erzürnte Menschen sehen. Mischt euch in die öffent-

lichen Auftritte, beobachtet auf den Straßen, in den Gärten, auf den Märkten, in den Häusern, und ihr werdet richtige Begriffe fassen über die wahre Bewegung der Lebenshandlungen. Seht! gleich hier! zwei von euren Kameraden 5 streiten. Schon dieser Wortstreit gibt, ohne ihr Wissen, allen Gliedern eine eigne Richtung. Betrachtet sie wohl, und wie erbärmlich wird euch die Lektion eures geschmacklosen Professors und die Nachahmung eures geschmackleeren Modelles vorkommen! Was werdet ihr nicht zu tun 10 haben, wenn ihr künftig an den Platz aller dieser Falschheiten, die ihr eingelernt habt, die Einfalt und Wahrheit des Le Sueur setzen sollt! Und das müßt ihr doch, wenn ihr etwas zu sein verlangt."

Dieser Rat wäre an sich gut, und nicht genug kann 15 sich ein Künstler unter den Volksmassen umsehen; allein unbedingt, wie Diderot ihn gibt, kann er zu nichts führen. Der Lehrling muß erst wissen, was er zu suchen hat, was der Künstler aus der Natur brauchen kann, wie er es zu Kunstzwecken brauchen soll. Sind ihm diese Vorübungen 20 fremd, so helfen ihm alle Erfahrungen nichts, und er wird nur, wie viele unserer Zeitgenossen, das Gewöhnliche, halb Interessante oder das auf sentimentalen Abwegen falsch Interessante darstellen.

„Etwas anders ist eine Attitüde, etwas anders eine 25 Handlung. Alle Attitüde ist falsch und klein, jede Handlung ist schön und wahr."

Diderot braucht das Wort Attitüde schon einigemal, und ich habe es nach der Bedeutung übersetzt, die es mir an jenen Stellen zu haben schien; hier ist es aber nicht 30 übersetzlich, denn es führt schon einen mißbilligenden Nebenbegriff bei sich. Überhaupt bedeutet Attitüde in der französischen akademischen Kunstsprache eine Stellung, die eine Handlung oder Gesinnung ausdrückt und insofern bedeutend ist. Weil nun aber die Stellungen aka-

demischer Modelle dieses, was von ihnen gefordert wird, nicht leisten, sondern, nach der Natur der Aufgaben und Umstände, gewöhnlich anmaßlich leer, übertrieben, unzulänglich bleiben müssen, so gebraucht Diderot das Wort Attitüde hier im mißbilligenden Sinne, den wir auf kein 5 deutsches Wort übertragen können, wir müßten denn etwa akademische Stellung sagen wollen, wobei wir aber um nichts gebessert wären.

Von den Stellungen geht Diderot zum Kontrast über, und mit Recht: denn aus der mannigfaltigen Richtung 10 der Glieder an einer Figur, so wie aus mannigfaltigen Richtungen der Glieder zusammengestellter Figuren entsteht der Kontrast. Wir wollen den Verfasser selbst hören.

„Der übel verstandene Kontrast ist eine der traurigsten Ursachen des Manierierten. Es gibt keinen wahren Kon- 15 trast als den, der aus dem Grunde der Handlung entspringt, aus der Mannigfaltigkeit der Organe oder des Interesse. Wie geht Raphael, wie Le Sueur zu Werke? Manchmal stellen sie drei, vier, fünf Figuren gerade eine neben die andre, und die Wirkung ist herrlich. Bei den 20 Kartäusern, in der Messe oder der Vesper, sieht man in zwei langen parallelen Reihen vierzig bis fünfzig Mönche; gleiche Stolen, gleiche Verrichtung, gleiche Bekleidung, und doch sieht keiner aus wie der andre. Sucht mir nur keinen andern Kontrast als den, der diese Mönche 25 unterscheidet! Hier ist das Wahre! Alles andere ist klein und falsch."

Auch hier ist er, wie bei der Lehre von den Gebärden, ob er gleich im Ganzen Recht hat, zu wegwerfend gegen die Kunstmittel und empirisch dilettantisch in seinem 30 Rat. Aus ein paar symmetrischen Mönchsreihen hat Raphael gewiß manches Motiv zu seinen Kompositionen genommen; aber es war Raphael, der es nahm, das Kunstgenie, der fortschreitende, sich immer mehr ausbildende

und vollendende Künstler. Man vergesse nur nicht, daß man den Schüler, den man ohne Kunstanleitung zur Natur hinstößt, von Natur und Kunst zugleich entferne.

Nun geht Diderot, wie er schon oben getan, durch
5 eine unbedeutende Phrase zu einer fremden Materie über; er will den Kunstschüler, besonders den Maler aufmerksam machen: daß eine Figur rund und vielseitig sei, daß der Maler die Seite, die er sehen läßt, so lebhaft darstellen müsse, daß sie die übrigen gleichsam in sich ent-
10 halte. Was er sagt, deutet seine Intention mehr an, als daß an eine Ausführung zu denken wäre.

„Wenn unsere jungen Künstler ein wenig geneigt wären, meinen Rat zu nutzen, so würde ich ihnen ferner sagen: Ist es nicht lange genug, daß ihr nur die eine
15 Seite des Gegenstandes seht, die ihr nachbildet? Versucht, meine Freunde, euch die Figur als durchsichtig zu denken und euer Auge in den Mittelpunkt derselben zu bringen. Von da werdet ihr das ganze äußere Spiel der Maschine beobachten, ihr werdet sehen, wie gewisse Teile sich aus-
20 dehnen, indessen andere sich verkürzen, wie diese zusammensinken, jene sich aufblähen, und ihr werdet immer, von dem Ganzen durchdrungen, in der einen Seite des Gegenstands, die euer Gemälde mir zeigt, die schickliche Übereinstimmung mit der andern fühlen lassen, die ich nicht
25 sehe; und ob ihr mir gleich nur eine Ansicht darstellt, so werdet ihr doch meine Einbildungskraft zwingen, auch die entgegengesetzte zu sehen. Dann werde ich sagen, daß Ihr ein erstaunlicher Zeichner seid."

Indem Diderot Künstlern den Rat gibt, sich in
30 die Mitte der Figur in Gedanken zu versetzen, um sie nach allen Seiten wirkend und belebt zu sehen, ist seine Absicht, besonders den Maler zu erinnern, daß er nicht flach und gleichsam nur von einer Seite gefällig zu sein suchen solle. Denn gewiß, schon eine richtige

Zeichnung, ohne Licht und Schatten, erscheint rund, so wie vor- und zurücktretend. Warum erscheint eine Silhouette so belebt? weil der Umriß der Gestalt richtig ist, daß man sowohl die vordere als Rückseite der Figur hineinzeichnen könnte. Der junge Künstler, dem unsers 5 Verfassers Rat nicht ganz deutlich sein sollte, mache den eben angezeigten Versuch mit der Silhouette, und sein Auge, von zwei Seiten auf denselben Kontur gerichtet, wird das ungefähr wirklich ausüben können, was Diderot durch Abstraktion aus der Mitte der Figur herausgedacht 10 haben will.

Wenn nun eine Figur im Ganzen gut zusammengezeichnet ist, so erinnert der Verfasser nunmehr an die Ausführung, die nicht dem Ganzen schaden, sondern dasselbe vollenden möge. Wir sind mit ihm überzeugt, daß 15 die höchsten Geisteskräfte so wie der geübteste Mechanismus des Künstlers hierbei aufgerufen werden müssen.

„Aber es ist nicht genug, daß ihr das Ganze gut zusammenrichtet, nun habt ihr noch das Einzelne auszuführen, ohne daß die Masse zerstört werde. Das ist 20 das Werk der Begeisterung, des Gefühls, des auserlesenen Gefühls.

„Und so würde ich denn eine Zeichenschule folgendermaßen eingerichtet wünschen: Wenn der Schüler mit Leichtigkeit nach der Zeichnung und dem Runden zu 25 arbeiten weiß, so halte ich ihn zwei Jahre vor dem akademischen Modell des Manns und der Frau. Dann stelle ich ihm Kinder vor, dann Erwachsene, ferner ausgebildete Männer, Greise, Personen von verschiedenem Alter und Geschlecht, aus allen Ständen der Gesellschaft 30 genommen, genug, alle Arten von Naturen. Es kann mir daran nicht fehlen: wenn ich sie gut bezahle, so werden sie sich in Menge bei meiner Akademie melden; lebte ich in einem Sklavenlande, so hieße ich sie kommen.

„Der Professor bemerkt bei den verschiedenen Modellen die Zufälligkeiten, welche, durch die tägliche Verrichtung, Lebensart, Stand und Alter, in den Formen Veränderung bewirken.

5 „Ein Schüler sieht das akademische Modell nur alle vierzehen Tage, und diesem überläßt der Professor, sich selbst zu stellen. Nach der Zeichnungssitzung erklärt ein geschickter Anatom meinem Lehrling den abgezognen Leichnam und wendet seine Lektion auf das Lebendige, 10 Belebte, Nackte an. Höchstens zwölfmal des Jahrs zeichnet er nach der toten Zergliederung; mehr braucht er nicht, um zu empfinden, daß Fleisch auf Knochen und freies Fleisch sich nicht überein zeichnen läßt, daß hier der Strich rund und dort gleichsam winklig sein müsse; 15 er wird einsehen, daß, wenn man diese Feinheiten vernachlässigt, das Ganze wie eine aufgetriebene Blase oder wie ein Wollsack aussieht."

Daß der Vorschlag zu einer Zeichenschule unzulänglich, die Intention des Verfassers nicht klar genug, die 20 Epochen, wie die verschiednen Abteilungen des Unterrichts auf einander folgen sollen, nicht bestimmt genug angegeben seien, fällt jedem in die Augen; doch ist hier der Ort nicht, mit dem Verfasser zu hadern. Genug, daß er im Ganzen den einschränkenden Pedantismus 25 verbannt und das bestimmende Studium anempfiehlt. Möchten wir doch von Künstlern unserer Zeit, sowohl an Körpern als Gewändern, keine aufgedunsenen Blasen und keine ausgestopften Wollsäcke wieder sehen!

„Es gäbe nichts Manieriertes, weder in der Zeich- 30 nung noch in der Farbe, wenn man die Natur gewissenhaft nachahmte. Die Manier kommt vom Meister, von der Akademie, von der Schule, ja sogar von der Antike."

Fürwahr, so schlimm du angefangen hast, endigst du, wackrer Diderot, und wir müssen zum Schlusse des

Kapitels in Unfrieden von dir scheiden. Ist die Jugend, bei einer mäßigen Portion Genie, nicht schon aufgeblasen genug, schmeichelt sich nicht jeder so gern: ein unbedingter, dem Individuo gemäßer, selbstergriffner Weg sei der beste und führe am weitesten? Und du willst deinen 5 Jünglingen die Schule durchaus verdächtig machen! Vielleicht waren die Professoren der Pariser Akademie vor dreißig Jahren wert, so gescholten und diskreditiert zu werden, das kann ich nicht entscheiden; aber, im allgemeinen genommen, ist in deinen Schlußworten keine 10 wahre Silbe.

Der Künstler soll nicht sowohl gewissenhaft gegen die Natur, er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treuste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk, aber in einem Kunstwerke kann fast alle 15 Natur erloschen sein, und es kann noch immer Lob verdienen. Verzeihe, du abgeschiedner Geist, wenn deine Paradoxie mich auch paradox macht! Doch das wirst du im Ernste selbst nicht leugnen, von dem Meister, von der Akademie, von der Schule, von der Antike, die du an- 20 klagst, daß sie das Manierierte veranlasse, kann eben so gut, durch eine richtige Methode, ein echter Stil verbreitet werden, ja man darf wohl sagen: Welches Genie der Welt wird auf einmal, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Überlieferung, sich zu Proportionen ent- 25 scheiden, die echten Formen ergreifen, den wahren Stil erwählen und sich selbst eine alles umfassende Methode erschaffen? Ein solches Kunstgenie ist ein weit leereres Traumbild als oben dein Jüngling, der, als ein Geschöpf von zwanzig Jahren, aus einem Erdenkloß ent- 30 stünde und vollendete Glieder hätte, ohne sie jemals gebraucht zu haben.

Und so lebe wohl, ehrwürdiger Schatten, habe Dank, daß du uns veranlaßtest, zu streiten, zu schwätzen, uns zu

…res andert

… erhält

… zu Herzen

…en und laut

…genommen

…ihr Dank

…lebens schönste Tat.



ereifern und wieder kühl zu werden. Die höchste Wirkung des Geistes ist, den Geist hervorzurufen. Nochmals lebe wohl! Im Farbenreiche sehen wir uns wieder.

Zweites Kapitel.

Meine kleinen Ideen über die Farbe.

Diderot, ein Mann von großem Geist und Verstand, geübt in allen Wendungen des Denkens, zeigt uns hier, daß er sich bei Behandlung dieser Materie seiner Stärke und seiner Schwäche bewußt sei. Schon in der Überschrift gibt er uns einen Wink, daß wir nicht zu viel von ihm erwarten sollen.

Wenn er in dem ersten Kapitel uns mit *bizarren Gedanken* über die Zeichnung drohte, so war er sich seiner Übersicht, seiner Kraft und Fertigkeit bewußt; und wirklich fanden wir an ihm einen gewandten und rüstigen Streiter, gegen den wir Ursache hatten alle unsere Kräfte aufzubieten; hier aber kündigt er selbst, mit einer bescheidnen Gebärde, nur *kleine Ideen* über die Farbe an. Jedoch, näher betrachtet, tut er sich Unrecht: sie sind nicht klein, sondern meistenteils richtig, den Gegenständen angemessen, und seine Bemerkungen treffend; aber er steht in einem engen Kreise beschränkt, und diesen kennt er nicht vollkommen, er blickt nicht weit genug, und selbst das Naheliegende ist ihm nicht alles deutlich.

Aus dieser Vergleichung der beiden Kapitel folgt nun von selbst, daß ich, um auch dieses mit Anmerkungen zu begleiten, mich einer ganz andern Behandlungsart befleißigen muß. Dort hatte ich nur Sophismen zu entwickeln, das Scheinbare von dem Wahren zu sondern; ich konnte mich auf etwas anerkannt Gesetzliches in der Natur berufen, ich fand manchen wissenschaftlichen Rücken-

halt, an den ich mich anlehnen konnte; hier aber wäre die Aufgabe: einen engen Kreis zu erweitern, seinen Umfang zu bezeichnen, Lücken auszufüllen und eine Arbeit selbst zu vollenden, deren Bedürfnis von wahren Künstlern, von wahren Freunden der Wissenschaften längst empfunden worden.

Da man aber, gesetzt auch, man wäre fähig dazu, eine solche Darstellung bei Gelegenheit eines fremden, unvollständigen Aufsatzes wohl schwerlich bequem finden würde, so habe ich einen andern Weg eingeschlagen, um meine Arbeit bei diesem Kapitel Freunden der Kunst nützlich zu machen.

Diderot wirft auch hier, nach seiner bekannten sophistischen Tücke, die verschiednen Teile seiner kurzen Abhandlung durch einander, er führt uns wie in einem Irrgarten herum, um uns auf einem kleinen Raum eine lange Promenade vorzuspiegeln. Ich habe daher seine Perioden getrennt und sie unter gewisse Rubriken, in eine andere Ordnung, zusammengestellt. Es war dieses um so mehr möglich, da sein ganzes Kapitel keinen innern Zusammenhang hat und vielmehr dessen aphoristische Unzulänglichkeit nur durch eine desultorische Bewegung versteckt wird.

Indem ich nun auch in dieser neuen Ordnung meine Anmerkungen hinzufüge, so mag eine gewisse Übersicht desjenigen, was geleistet ist, und desjenigen, was zu leisten übrig bleibt, möglich werden.

Einiges Allgemeine.

„Hohe Wirkung des Kolorits. Die Zeichnung gibt den Dingen die Gestalt, die Farbe das Leben; sie ist der göttliche Hauch, der alles belebt."

Die erfreuliche Wirkung, welche die Farbe aufs Auge macht, ist die Folge einer Eigenschaft, die wir an körper-

lichen und unkörperlichen Erscheinungen nur durch das Gesicht gewahr werden. Man muß die Farbe gesehen haben, ja man muß sie sehen, um sich von der Herrlichkeit dieses kraftvollen Phänomens einen Begriff zu machen.

„Seltenheit guter Koloristen. Wenn es mehrere treffliche Zeichner gibt, so gibt es wenig große Koloristen. Eben so verhält sich's in der Literatur: hundert kalte Logiker gegen einen großen Redner, zehen große Redner gegen einen fürtrefflichen Poeten. Ein großes Interesse kann einen beredten Menschen schnell entwickeln, und Helvetius mag sagen, was er will, man macht keine zehn gute Verse ohne Stimmung, und wenn der Kopf darauf stünde."

Hier spielt Diderot nach seiner Art, um das Mangelhafte seiner besondern Kenntnisse zu verbergen, die Frage, über die man unterrichtet werden möchte, ins Allgemeine und blendet mit einem falsch angewendeten Beispiel aus den redenden Künsten. Immer wird alles dem guten Genie zugeschoben, immer soll die Stimmung alles leisten. Freilich sind Genie und Stimmung zwei unerläßliche Bedingungen, wenn ein Kunstwerk hervorgebracht werden soll; aber beide sind, um nur von der Malerei zu reden, zur Erfindung und Anordnung, zur Beleuchtung wie zur Färbung, und zum Ausdruck so wie zur letzten Ausführung nötig. Wenn die Farbe die Oberfläche des Bildes belebt, so muß man das genialische Leben in allen seinen Teilen gewahr werden.

Auch könnte man überhaupt jenen Satz gerade umwenden und sagen: Es gibt mehr gute Koloristen als Zeichner; oder, wenn wir anders billig sein wollen: Es ist in einem Fall so schwer als in dem andern vortrefflich zu sein. Stelle man übrigens den Punkt, auf welchem einer für einen guten Zeichner oder Koloristen gelten

soll, so hoch oder so tief, als man will, so wird man immer zum wenigsten gleiche Zahl der Meister finden, wenn man nicht etwa gar mehr Koloristen antrifft. Man darf nur an die niederländische Schule und überhaupt an alle diejenigen denken, welche Naturalisten genannt 5 werden.

Hat es damit seine Richtigkeit und gibt es wirklich eben so viel gute Koloristen als Zeichner, so führt uns dies zu einer andern wichtigen Betrachtung. Bei der Zeichnung hat man in den Schulen, wenn auch keine 10 vollkommene Theorie, doch wenigstens gewisse Grundsätze, gewisse Regeln und Maße, die sich überliefern lassen; bei dem Kolorit hingegen weder Theorie noch Grundsätze, noch irgend etwas, das sich überliefern läßt. Der Schüler wird auf Natur, auf Beispiele, er wird auf 15 seinen eignen Geschmack verwiesen. Und warum ist es denn doch eben so schwer, gut zu zeichnen als gut zu kolorieren? Darum, dünkt uns, weil die Zeichnung sehr viel Kenntnisse erfordert, viel Studium voraussetzt, weil die Ausübung derselben sehr verwickelt ist, ein anhaltendes 20 Nachdenken und eine gewisse Strenge fordert; das Kolorit hingegen ist eine Erscheinung, die nur ans Gefühl Anspruch macht und also auch durchs Gefühl instinktmäßig hervorgebracht werden kann.

Ein Glück, daß es sich also verhält! Denn sonst 25 würden wir, bei dem Mangel von Theorie und Grundsätzen, noch weniger gut kolorierte Bilder haben. Daß es ihrer nicht mehr gibt, hat mancherlei Ursachen. Diderot bringt in der Folge verschiednes hierüber zur Sprache.

Wie traurig es aber mit dieser Rubrik in unsern 30 Lehrbüchern aussehe, kann man sich überzeugen, wenn man zum Beispiel den Artikel „Kolorit“ in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste mit den Augen eines Künstlers betrachtet, der etwas lernen, eine An-

leitung finden, einem Fingerzeig folgen will! Wo ist da nur eine theoretische Spur? wo ist da nur eine Spur, daß der Verfasser auf das, worauf es eigentlich ankommt, wenigstens hindeute? Der Lernbegierige wird an die
5 Natur zurückgewiesen, er wird aus einer Schule, zu der er ein Zutrauen setzt, hinaus auf die Berge und Ebenen, in die weite Welt gestoßen: dort soll er die Sonne, den Duft, die Wolken und wer weiß was alles betrachten, da soll er beobachten, da soll er lernen, da soll er, wie
10 ein Kind, das man aussetzt, sich in der Fremde durch eigne Kräfte forthelfen. Schlägt man deswegen das Buch eines Theoristen auf, um wieder in die Breite und Länge der Erfahrung, um in die Unsicherheit einzelner zerstreuter Beobachtungen, in die Verwirrungen einer unge-
15 übten Denkkraft zurückgewiesen zu werden? Freilich ist das Genie im allgemeinen zur Kunst, so wie im besondern zu einem bestimmten Teile der Kunst unentbehrlich; wohl ist eine glückliche Disposition des Auges zur Empfänglichkeit für die Farben, ein gewisses Gefühl für die
20 Harmonie derselben von Natur erforderlich; freilich muß das Genie sehen, beobachten, ausüben und durch sich selbst bestehen: dagegen hat es Stunden genug, in denen es ein Bedürfnis fühlt, durch den Gedanken über die Erfahrung, ja wenn man will über sich selbst erhoben
25 zu werden. Dann nähert es sich gern dem Theoretiker, von dem es die Verkürzung seines Wegs, die Erleichterung der Behandlung in jedem Sinne erwarten darf.

„Urteil über die Farbengebung. Nur die Meister der Kunst sind die wahren Richter der Zeichnung;
30 die ganze Welt kann über die Farbe urteilen."

Hierein können wir keineswegs einstimmen. Zwar ist die Farbe in doppeltem Sinne, sowohl in Absicht auf Harmonie im Ganzen als auf Wahrheit des Dargestellten im Einzelnen, leichter zu fühlen, insofern sie unmittelbar

an gesunde Sinne spricht; aber von dem Kolorit, als eigentlichem Kunstprodukte, kann doch nur der Meister, so wie von allen übrigen Rubriken urteilen. Ein buntes, ein heiteres, ein durch eine gewisse Allgemeinheit oder ein im besondern harmonisches Bild kann die Menge 5 anlocken, den Liebhaber erfreuen, jedoch urteilen darüber kann nur der Meister oder ein entschiedner Kenner. Entdecken doch auch ganz ungeübte Menschen Fehler in der Zeichnung; Kinder werden durch Ähnlichkeit eines Bildnisses frappiert, es gibt gar vieles, das ein gesundes 10 Auge im Einzelnen richtig bemerkt, ohne im Ganzen zulänglich, in Hauptpunkten zuverlässig zu sein. Hat man nicht die Erfahrung, daß Ungeübte Tizians Kolorit selbst nicht natürlich finden? Und vielleicht war Diderot auch in demselben Falle, da er nur immer Vernet und Chardin 15 als Muster des Kolorits anführt.

„Ein Halbkenner übersieht wohl in der Eile ein Meisterstück der Zeichnung, des Ausdrucks, der Zusammensetzung; das Auge hat niemals den Koloristen vernachlässigt.“ 20

Von Halbkennern sollte eigentlich gar die Rede nicht sein! Ja, wenn man es streng nimmt, gibt es gar keine Halbkenner. Die Menge, die von einem Kunstwerke angezogen oder abgestoßen wird, macht auf Kennerschaft keinen Anspruch; der echte Liebhaber wächst täglich und 25 erhält sich immerfort bildsam. Es gibt halbe Töne, aber auch diese sind harmonisch im Ganzen; der Halbkenner ist eine falsche Saite, die nie einen richtigen Ton angibt, und grade beharrt er auf diesem falschen Ton, da selbst echte Meister und Kenner sich nie für vollendet 30 halten.

„Seltenheit guter Koloristen. Aber warum gibt es so wenig Künstler, die das hervorbringen könnten, was jedermann begreift?“

Hier liegt wieder der Irrtum in dem falschen Sinne, der dem Worte begreifen gegeben ist. Die Menge begreift die Harmonie und die Wahrheit der Farben eben so wenig als die Ordnung einer schönen Zusammen-
5 setzung. Freilich werden beide nur desto leichter gefaßt, je vollkommner sie sind, und diese Faßlichkeit ist eine Eigenschaft alles Vollkommenen in der Natur und der Kunst, diese Faßlichkeit muß es mit dem Alltäglichen gemein haben; nur daß dieses reizlos, ja abgeschmackt
10 sein kann, Langeweile und Verdruß erregt, jenes aber reizt, unterhält, den Menschen auf die höchsten Stufen seiner Existenz erhöht, ihn dort gleichsam schwebend erhält und um das Gefühl seines Daseins so wie um die verfließende Zeit betrügt.

15 Homers Gesänge werden schon seit Jahrtausenden gefaßt, ja mitunter begriffen; und wer bringt etwas Ähnliches hervor? Was ist faßlicher, was ist begreiflicher als die Erscheinung eines trefflichen Schauspielers? Er wird von Tausenden und aber Tausenden gesehen und
20 bewundert, und wer vermag ihn nachzuahmen?

Eigenschaften eines echten Koloristen.

„Wahrheit und Harmonie. Wer ist denn für mich der wahre, der große Kolorist? Derjenige, der den Ton der Natur und wohlerleuchteter Gegenstände gefaßt hat und der zugleich sein Gemälde in Harmonie zu bringen
25 wußte."

Ich würde lieber sagen: Derjenige, welcher die Farben der Gegenstände am richtigsten und reinsten, unter allen Umständen der Beleuchtung, der Entfernung u. s. w. lebhaft faßt und darstellt und sie in ein harmonisches
30 Verhältnis zu setzen weiß.

An wenig Gegenständen erscheint die Farbe in ihrer ursprünglichen Reinheit, selbst im vollsten Lichte; sie wird

mehr oder minder durch die Natur der Körper, an denen sie erscheint, schon modifiziert, und überdies sehen wir sie noch durch stärkeres oder schwächeres Licht, durch Beschattung, durch Entfernung, ja endlich sogar durch mancherlei Trug, auf tausenderlei Weise bestimmt und verändert. Alles das zusammen kann man Wahrheit der Farbe nennen, denn es ist diejenige Wahrheit, die einem gesunden, kräftigen, geübten Künstlerauge erscheint. Aber dieses Wahre wird in der Natur selten harmonisch angetroffen; die Harmonie ist in dem Auge des Menschen zu suchen, sie ruht auf einer innern Wirkung und Gegenwirkung des Organs, nach welchem eine gewisse Farbe eine andere fordert, und man kann eben so gut sagen: wenn das Auge eine Farbe sieht, so fordert es die harmonische, als man sagen kann: die Farbe, welche das Auge neben einer andern fordert, ist die harmonische. Diese Farben, auf welchen alle Harmonie und also der wichtigste Teil des Kolorits ruht, wurden bisher von den Physikern *zufällige Farben* genannt.

„*Leichte Vergleichung.* Nichts in einem Bilde spricht uns mehr an als die wahre Farbe, sie ist dem Unwissenden wie dem Unterrichteten verständlich."

Dieses ist in jedem Sinne wahr; doch ist es nötig, zu untersuchen, was denn diese wenigen Worte eigentlich sagen wollen. Bei allem, was nicht menschlicher Körper ist, bedeutet die Farbe fast mehr als die Gestalt, und die Farbe ist es also, wodurch wir viele Gegenstände eigentlich erkennen, oder wodurch sie uns interessieren. Der einfärbige, der unfarbige Stein will nichts sagen; das Holz wird durch die Mannigfaltigkeit seiner Farbe nur bedeutend; die Gestalt des Vogels ist uns durch ein Gewand verhüllt, das uns durch einen regelmäßigen Farbenwechsel vorzüglich anlockt. Alle Körper haben gewissermaßen eine individuelle Farbe, wenigstens eine

Farbe der Geschlechter und Arten; selbst die Farben
künstlicher Stoffe sind nach Verschiedenheit derselben ver-
schieden: anders erscheint Cochenille auf Leinwand, anders
auf Wolle, anders auf Seide. Taft, Atlas, Samt, ob-
5 gleich alle von seidnem Ursprung, bezeichnen sich anders
dem Auge, und was kann uns mehr reizen, mehr er-
götzen, mehr täuschen und bezaubern, als wenn wir auf
einem Gemälde das Bestimmte, Lebhafte, Individuelle
eines Gegenstandes, wodurch er uns zeitlebens an-
10 gesprochen, wodurch er uns allein bekannt ist, wieder
erblicken? Alle Darstellung der Form ohne Farbe ist
symbolisch; die Farbe allein macht das Kunstwerk wahr,
nähert es der Wirklichkeit.

Farben der Gegenstände.

„Farbe des Fleisches. Man hat behauptet, die
15 schönste Farbe in der Welt sei die liebenswürdige Röte,
womit Unschuld, Jugend, Gesundheit, Bescheidenheit und
Scham die Wangen eines Mädchens zieren, und man
hat nicht nur etwas Feines, Rührendes, Zartes, sondern
auch etwas Wahres gesagt; denn das Fleisch ist schwer
20 nachzubilden: dieses saftige Weiß, überein, ohne blaß, ohne
matt zu sein, diese Mischung von Rot und Blau, die
unmerklich durch (das Gelbliche) dringt, das Blut, das
Leben bringen den Koloristen in Verzweiflung. Wer
das Gefühl des Fleisches erreicht hat, ist schon weit ge-
25 kommen, das übrige ist nichts dagegen. Tausend Maler
sind gestorben, ohne das Fleisch gefühlt zu haben, tausend
andere werden sterben, ohne es zu fühlen."

Diderot stellt sich mit Recht hier auf den Gipfel der
Farbe, die wir an Körpern erblicken. Die Elementar-
30 farben, welche wir bei physiologischen, physischen und
chemischen Phänomenen bemerken und abgesondert er-
blicken, werden, wie alle andern Stoffe der Natur, ver-

edelt, indem sie organisch angewendet werden. Das höchste organisierte Wesen ist der Mensch, und man erlaube uns, die wir für Künstler schreiben, anzunehmen, daß es unter den Menschenrassen innerlich und äußerlich vollkommner organisierte gebe, deren Haut, als die Oberfläche der vollkommenen Organisation, die schönste Farbenharmonie zeigt, über die unsere Begriffe nicht hinausgehen. Das Gefühl dieser Farbe des gesunden Fleisches, ein tätiges Anschauen derselben, wodurch der Künstler sich zum Hervorbringen von etwas Ähnlichem geschickt zu machen strebt, erfordert so mannigfaltige und zarte Operationen des Auges sowohl als des Geistes und der Hand, ein frisches jugendliches Naturgefühl und ein gereiftes Geistesvermögen, daß alles andere dagegen nur Scherz und Spielwerk, wenigstens alles andere in dieser höchsten Fähigkeit begriffen zu sein scheint. Eben so ist es mit der Form. Wer sich zu der Idee von der bedeutenden und schönen menschlichen Form emporgehoben hat, wird alles übrige bedeutend und schön hervorbringen. Was für herrliche Werke entstanden nicht, wenn die großen sogenannten Historienmaler sich herabließen, Landschaften, Tiere und unorganische Beiwerke zu malen!

Da wir übrigens mit unserm Autor ganz in Einstimmung sind, so lassen wir ihn selbst reden.

„Ihr könntet glauben, daß, um sich im Kolorit zu bestärken, ein wenig Studium der Vögel und der Blumen nicht schaden könnte. Nein, mein Freund! niemals wird euch diese Nachahmung das Gefühl des Fleisches geben. Was wird aus Bachelier, wenn er seine Rose, seine Jonquille, seine Nelke aus den Augen verliert? Laßt Madame Vien ein Porträt malen und tragt es nachher zu Latour. Aber nein, bringt es ihm nicht! Der Verräter ehrt keinen seiner Mitbrüder so sehr, um ihm die Wahrheit zu sagen; aber bewegt ihn, der Fleisch zu malen

versteht, ein Gewand, einen Himmel, eine Nelke, eine duftige Pflaume, eine zartwollige Pfirsche zu malen — ihr werdet sehen, wie herrlich er sich herauszieht. Und Chardin! warum nimmt man seine Nachahmung unbelebter Wesen 5 für die Natur selbst? Eben deswegen, weil er das Fleisch hervorbringt, wann er will."

Man kann sich nicht muntrer, feiner, artiger ausdrücken; der Grundsatz ist auch wohl wahr. Nur steht Latour nicht als glückliches Beispiel eines großen Farbe- 10 künstlers; er ist ein bunt übertriebner oder vielmehr manierierter Maler aus Rigauds Schule, oder ein Nachahmer dieses Meisters.

In dem folgenden geht Diderot zu der neuen Schwierigkeit über, die der Maler findet, indem das Fleisch an 15 und für sich nicht allein so schwer nachzuahmen ist, sondern die Schwierigkeit noch dadurch vermehrt wird, daß die Oberfläche einem denkenden, sinnenden, fühlenden Wesen angehört, dessen innerste, geheimste, leichteste Veränderungen sich blitzschnell über das Äußere 20 verbreiten. Er übertreibt ein wenig die Schwierigkeit, doch mit besonderer Anmut, und ohne sich von der Wahrheit zu entfernen.

„Aber was dem großen Koloristen noch endlich ganz den Kopf verrückt, das ist der Wechsel dieses Fleisches, 25 das sich von einem Augenblick zum andern belebt und verfärbt. Indessen der Künstler sich an sein Tuch heftet, indem sein Pinsel mich darzustellen beschäftigt ist, habe ich mich verändert, und er findet mich nicht wieder. Ist mir der Abbé Leblanc in die Gedanken gekommen, so 30 mußte ich vor langer Weile gähnen; zeigte sich der Abbé Trublet meiner Einbildungskraft, so sehe ich ironisch aus. Erscheint mir mein Freund Grimm oder meine Sophie, dann klopft mein Herz, die Zärtlichkeit und Heiterkeit verbreitet sich über mein Gesicht, die Freude

scheint mir durch die Haut zu dringen, die kleinsten Blut-
gefäße werden erschüttert, und die unmerkliche Farbe
des lebendigen Flüssigen hat über alle meine Züge die
Farbe des Lebens verbreitet. Blumen und Früchte schon
verändern sich vor dem aufmerksamen Blick des Latour
und Bachelier. Welche Qual ist nicht für sie das Gesicht
des Menschen! Diese Leinwand, die sich rührt, sich be-
wegt, sich ausdehnt und so bald erschlafft, sich färbt und
mißfärbt, nach unendlichen Abwechslungen dieses leichten
und beweglichen Hauchs, den man die Seele nennt."

Wir sagten vorhin, daß Diderot die Schwierigkeit
einigermaßen übertreibe, und gewiß, sie wäre unüber-
windlich, wenn der Maler nicht das besäße, was ihn
zum Künstler macht, wenn er von dem Hin- und Wider-
blicken zwischen Körper und Leinwand allein abhinge,
wenn er nichts zu machen verstünde, als was er sieht.
Aber das ist ja eben das Künstlergenie, das ist das
Künstlertalent, daß es anzuschauen, festzuhalten, zu ver-
allgemeinen, zu symbolisieren, zu charakterisieren weiß,
und zwar in jedem Teile der Kunst, in Form sowohl
als Farbe. Dadurch ist es eben ein Künstlertalent, daß
es eine Methode besitzt, nach welcher es die Gegenstände
behandelt, eine sowohl geistige als praktisch-mechanische
Methode, wodurch es den beweglichsten Gegenstand fest-
zuhalten, zu determinieren und ihm eine Einheit und
Wahrheit der künstlichen Existenz zu geben weiß.

„Aber bald hätte ich vergessen, euch von der Farbe
der Leidenschaft zu reden, und doch war ich ganz nahe
dran. Hat nicht jede Leidenschaft ihre eigne Farbe?
verändert sie sich nicht auf jeder Stufe der Leidenschaft?
Die Farbe hat ihre Abstufungen im Zorn: entflammt
er das Gesicht, so brennen die Augen; ist er auf dem
höchsten Grad, so verengt er das Herz, anstatt es aus-
zudehnen; dann verwirren sich die Augen, die Blässe

verbreitet sich über die Stirn, über die Wangen, die Lippen zittern und verbleichen. Liebe und Verlangen, süßer Genuß, glückliche Befriedigung: färbt nicht jeder dieser Momente mit andern Farben eine geliebte Schön-
5 heit?"

Von diesem Perioden gilt, was von dem vorigen gesagt worden; auch hier ist Diderot zu loben, daß er dem Künstler die großen Forderungen zeigt, die man an ihn zu machen berechtigt ist, wenn er ihn auf die Mannig-
10 faltigkeit der Naturerscheinungen aufmerksam macht und ihn dadurch vor dem Manierierten zu hüten sucht. Ein Gleiches hat er im folgenden zur Absicht.

„Die Mannigfaltigkeit unserer gewirkten Stoffe, unserer Gewänder hat nicht wenig beigetragen, das Kolorit
15 vollkommner zu machen."

Schon oben ist in einer Anmerkung hierüber etwas gesagt worden.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, ohne falsch zu sein."

20 Daß die Lokalfarbe, sowohl in einem ganzen Bilde als durch die verschiednen Gründe eines Bildes, gemäßigt werden und doch noch immer wahr und den Gegenständen gemäß bleiben kann, daran ist nicht der mindeste Zweifel.

Von der Harmonie der Farben.

25 Wir kommen nunmehr an einen wichtigen Punkt, über den wir schon oben einiges geäußert, der aber nicht hier, sondern in der Folge der ganzen Farbenlehre nur vorgetragen und erörtert werden kann.

„Man sagt, daß es freundliche und feindliche Farben
30 gebe, und man hat Recht, wenn man darunter versteht: daß es solche gibt, die sich schwer verbinden, die dergestalt neben einander absetzen, daß Licht und Luft, diese beiden

allgemeinen Harmonisten, uns kaum die unmittelbare Nachbarschaft erträglich machen können."

Da man auf den Grund der Farbenharmonie nicht gelangen konnte und doch harmonische und disharmonische Farben eingestehen mußte, zugleich aber bemerkte, daß stärkeres oder schwächeres Licht den Farben etwas zu geben oder zu nehmen und dadurch eine gewisse Vermittlung zu machen schien, da man bemerkte, daß die Luft, indem sie die Körper umgibt, gewisse mildernde und sogar harmonische Veränderungen hervorbringt, so sah man beide als die allgemeinen Harmonisten an, man vermischte das von dem Kolorit kaum getrennte Helldunkel auf eine unzulässige Weise wieder mit demselben, man brachte die Massen herbei, man redete von Luftperspektiv, nur um einer Erklärung über die Harmonie der Farben auszuweichen. Man sehe das Sulzerische Kapitel vom Kolorit, und wie dort die Frage, was Harmonie der Farben sei? nicht herausgehoben, sondern unter fremden und verwandten Dingen vergraben und verschüttet wird. Diese Arbeit ist also noch zu tun, und vielleicht zeigt es sich, daß eine solche Harmonie, wie sie unabhängig und ursprünglich im Auge, im Gefühl des Menschen existiert, auch durch Zusammenstellung von gefärbten Gegenständen äußerlich hervorgebracht werden kann.

„Ich zweifle, daß irgend ein Maler diese Partie besser verstehe als eine Frau, die ein wenig eitel ist, oder ein Sträußermädchen, die ihr Handwerk versteht."

Also ein reizbares Weib, ein lebhaftes Sträußermädchen verstehen sich auf die Harmonie der Farben! die eine weiß, was ihr wohl ansteht, die andere, wie sie ihre Ware gefällig machen soll. Und warum begibt sich der Philosoph, der Physiolog nicht in diese Schule? Warum nimmt er sich nicht die kleine Mühe, zu be-

obachten, wie ein liebenswürdiges Geschöpf verfährt, um diesen Elementarkreis zu ihren Gunsten zu ordnen? Warum beobachtet er nicht, was sie sich zueignet und was sie verschmäht? Die Harmonie und Disharmonie der 5 Farben ist zugestanden, der Maler ist darauf hingewiesen, jeder fordert sie von ihm, und niemand sagt ihm, was sie sei. Was geschieht? Sein natürliches Gefühl führt ihn in manchen Fällen recht, in andern weiß er sich nicht zu helfen. Und wie benimmt er sich? Er weicht 10 der Farbe selbst aus, er schwächt sie und glaubt sie dadurch zu harmonieren, indem er ihr die Kraft nimmt, ihre Widerwärtigkeit gegen eine andere recht lebhaft an den Tag zu legen.

„Der allgemeine Ton der Farbe kann schwach sein, 15 ohne daß die Harmonie zerstört werde, im Gegenteil läßt sich die Stärke des Kolorits mit der Harmonie schwer verbinden."

Man gibt keineswegs zu, daß es leichter sei, ein schwaches Kolorit harmonischer zu machen als ein starkes; 20 aber freilich, wenn das Kolorit stark ist, wenn Farben lebhaft erscheinen, dann empfindet auch das Auge Harmonie und Disharmonie viel lebhafter; wenn man aber die Farben schwächt, einige hell, andere gemischt, andere beschmutzt im Bilde braucht, dann weiß freilich niemand, 25 ob er ein harmonisches oder disharmonisches Bild sieht; das weiß man aber allenfalls zu sagen, daß es unwirksam, daß es unbedeutend sei.

„Weiß malen und hell malen sind zwei sehr verschiedne Dinge. Wenn unter zwei verschiednen Kompo- 30 sitionen übrigens alles gleich ist, so wird euch die lichteste gewiß am besten gefallen; es ist wie der Unterschied zwischen Tag und Nacht."

Ein Gemälde kann allen Anforderungen ans Kolorit genugtun und doch vollkommen hell und licht sein. Die

helle Farbe erfreut das Auge, und eben dieselben Farben, in ihrer ganzen Stärke, in ihrem dunkelsten Zustande genommen, werden einen ernsten, ahnungsvollen Effekt hervorbringen; aber freilich ist es ein anderes, hell malen als ein weißes, kreidenhaftes Bild darstellen. 5

Noch eins! Die Erfahrung lehrt, daß helle, heitere Bilder nicht immer den starken, kraftvollen Effektbildern vorgezogen werden. Wie hätte sonst Spagnolett zu seiner Zeit den Guido überwiegen können?

„Es gibt eine Zauberei, vor der man sich schwer ver- 10 wahren kann: es ist die, welche der Maler ausübt, der seinem Bilde eine gewisse Stimmung zu geben versteht. Ich weiß nicht, wie ich euch deutlich meine Gedanken ausdrücken soll! Hier auf dem Gemälde steht eine Frau, in weißen Atlas gekleidet. Deckt das übrige Bild zu 15 und seht das Kleid allein! vielleicht erscheint euch dieser Atlas schmutzig, matt und nicht sonderlich wahr. Aber seht diese Figur wieder in der Mitte der Gegenstände, von denen sie umgeben ist, und alsobald wird der Atlas und seine Farbe ihre Wirkung wieder leisten. Das 20 macht, daß das Ganze gemäßigt ist, und indem jeder Gegenstand verhältnismäßig verliert, so ist nicht zu bemerken, was jedem einzelnen gebricht; die Übereinstimmung rettet das Werk. Es ist die Natur, bei Sonnenuntergang gesehen.“ 25

Niemand wird zweifeln, daß ein solches Bild Wahrheit und Übereinstimmung, besonders aber große Verdienste in der Behandlung haben könne.

„Fundament der Harmonie. Ich werde mich wohl hüten, in der Kunst die Ordnung des Regenbogens 30 umzustoßen. Der Regenbogen ist in der Malerei, was der Grundbaß in der Musik ist.“

Endlich deutet Diderot auf ein Fundament der Harmonie: er will es im Regenbogen finden und beruhigt

sich dabei, was die französische Malerschule darüber ausgesprochen haben mag. Indem der Physiker die ganze Farbentheorie auf die prismatischen Erscheinungen und also gewissermaßen auf den Regenbogen gründete, so
5 nahm man wohl hier und da diese Erscheinungen gleichfalls bei der Malerei als das Fundament der harmonischen Gesetze an, die man bei der Farbengebung vor Augen haben müsse, um so mehr, als man eine auffallende Harmonie in dieser Erscheinung nicht leugnen konnte.
10 Allein der Fehler, den der Physiker beging, verfolgte mit seinen schädlichen Einflüssen auch den Maler. Der Regenbogen so wie die prismatischen Erscheinungen sind nur einzelne Fälle der viel weiter ausgebreiteten, mehr umfassenden, tiefer zu begründenden harmonischen Farben-
15 erscheinungen. Es gibt nicht eine Harmonie, weil der Regenbogen, weil das Prisma sie uns zeigen, sondern diese genannten Phänomene sind harmonisch, weil es eine höhere, allgemeine Harmonie gibt, unter deren Gesetzen auch sie stehen.

20 Der Regenbogen kann keineswegs dem Grundbaß in der Musik verglichen werden: jener umfaßt sogar nicht einmal alle Erscheinungen, die wir bei der Refraktion gewahr werden, er ist so wenig der Generalbaß der Farben, als ein Durakkord der Generalbaß der Musik
25 ist; aber weil es eine Harmonie der Töne gibt, so ist ein Durakkord harmonisch. Forschen wir aber weiter, so finden wir auch einen Mollakkord, der keineswegs in dem Durakkorde, wohl aber in dem ganzen Kreise musikalischer Harmonie begriffen ist.

30 So lange nun in der Farbenlehre nicht auch klar wird, daß die Totalität der Phänomene nicht unter ein beschränktes Phänomen und dessen allenfallsige Erklärung gezwängt werden kann, sondern daß jedes einzelne sich in den Kreis mit allen übrigen stellen, sich ordnen, sich

unterordnen muß — so wird auch diese Unbestimmtheit, diese Verwirrung in der Kunst dauern, wo man im Praktischen das Bedürfnis weit lebhafter fühlt, anstatt daß der Theoretiker die Frage nur stille beiseite lehnen und eigensinnig behaupten darf: alles sei ja schon erklärt!

„Aber ich fürchte, daß kleinmütige Maler davon ausgegangen sind, um auf eine armselige Weise die Grenzen der Kunst zu verengen und sich eine leichte und beschränkte kleine Manier zu bereiten, das, was wir so unter uns ein Protokoll nennen."

Diderot rügt hier eine kleine Manier, in welche verschiedene Maler verfallen sein mögen, welche sich an die beschränkte Lehre des Physikers zu nahe anschlossen. Sie stellten, so scheint es, auf ihrer Palette die Farben in der Ordnung, wie sie im Regenbogen vorkommen, und es entstand daraus eine unleugbare harmonische Folge; sie nannten es ein Protokoll, weil hier nun gleichsam alles verzeichnet war, was geschehen konnte und sollte. Allein da sie die Farben nur in der Folge des Regenbogens und des prismatischen Gespenstes kannten, so wagten sie es nicht, bei der Arbeit diese Reihe zu zerstören, oder sie dergestalt zu behandeln, daß man jenen Elementarbegriff dabei verloren hätte, sondern man konnte das Protokoll durchs ganze Bild wiederfinden; die Farbe blieb auf dem Gemälde, wie auf der Palette, nur Stoff, Materie, Element und ward nicht durch eine wahre genialische Behandlung in ein harmonisches Ganze organisch verwebt. Diderot greift diese Künstler mit Heftigkeit an. Ich kenne ihre Namen nicht und habe keine solche Gemälde gesehen, aber ich glaube mir nach Diderots Worten wohl vorzustellen, was er meint.

„Fürwahr, es gibt solche Protokollisten in der Malerei, solche untertänige Diener des Regenbogens, daß man beständig erraten kann, was sie machen werden. Wenn

ein Gegenstand diese oder jene Farbe hat, so kann man gewiß sein, diese oder jene Farbe ganz nahe daran zu finden. Ist nun die Farbe der einen Ecke auf ihrem Gemälde gegeben, so weiß man alles übrige. Ihr ganzes
5 Leben lang tun sie nichts weiter, als diese Ecke zu versetzen; es ist ein beweglicher Punkt, der auf einer Fläche herumspaziert, der sich aufhält und bleibt, wo es ihm beliebt, der aber immer dasselbe Gefolge hat. Er gleicht einem großen Herrn, der mit seinem Hof immer in einerlei
10 Kleidern erschiene.

„Echtes Kolorit. So handelt nicht Vernet, nicht Chardin. Ihr unerschrockner Pinsel weiß mit der größten Kühnheit die größte Mannigfaltigkeit und die vollkommenste Harmonie zu verbinden und so alle Farben
15 der Natur mit allen ihren Abstufungen darzustellen."

Hier fängt Diderot an, die Behandlung mit dem Kolorit zu vermengen. Durch eine solche Behandlung verliert sich freilich alles Stoffartige, Elementare, Rohe, Materielle, indem der Künstler die mannigfaltige Wahr-
20 heit des Einzelnen, in einer schön verbundnen Harmonie des Ganzen verborgen, vorzustellen weiß, und so wären wir zu denen Hauptpunkten, von denen wir ausgingen, zu Wahrheit in Übereinstimmung zurückgekehrt.

Sehr wichtig ist der folgende Punkt, über den wir
25 erst Diderot hören und dann unsere Gedanken gleichfalls eröffnen wollen.

„Und dessen ungeachtet haben Vernet und Chardin eine eigne und beschränkte Art der Farbenbehandlung! Ich zweifle nicht daran und würde sie wohl entdecken,
30 wenn ich mir die Mühe geben wollte. Das macht, daß der Mensch kein Gott ist und daß die Werkstatt des Künstlers nicht die Natur ist."

Nachdem Diderot gegen die Manieristen lebhaft gestritten, ihre Mängel aufgedeckt und ihnen seine Lieblings-

künstler Vernet und Chardin entgegengesetzt, so kommt er an den zarten Punkt, daß denn doch auch diese mit einer gewissen bestimmten Behandlungsart zu Werke gehen, der man wohl etwas Eignes, etwas Beschränktes schuld geben könnte, so daß er kaum sieht, wie er sie von den Manieristen unterscheiden soll. Hätte er von den größten Künstlern gesprochen, so würde er doch in Versuchung geraten sein, eben dasselbe zu sagen; aber er wird billig, er will den Künstler nicht mit Gott, das Kunstwerk nicht mit einem Naturprodukte vergleichen.

Wodurch unterscheidet sich denn also der Künstler, der auf dem rechten Wege geht, von demjenigen, der den falschen eingeschlagen hat? Dadurch, daß er einer Methode bedächtig folgt, anstatt daß jener leichtsinnig einer Manier nachhängt.

Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihrer höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken, bei der Nachahmung wird ihm eine selbstgedachte, eine überlieferte, selbstdurchdachte Methode die Arbeit erleichtern, und wenn gleich bei Ausübung dieser Methode seine Individualität mit ins Spiel kommt, so wird er doch durch dieselbe, so wie durch die reinste Anwendung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann so bis an die Grenzen der möglichen Produktion geführt werden. Auf diesem Wege erhuben sich die Griechen bis zu der Höhe, auf der wir besonders ihre plastische Kunst kennen; und warum haben ihre Werke aus den verschiednen Zeiten und von verschiednem Werte einen gewissen gemeinsamen Eindruck? Doch wohl nur daher, weil sie der *einen*, wahren Methode im Vorschreiten folgten, welche sie selbst beim Rückschritt nicht ganz verlassen konnten.

Das Resultat einer echten Methode nennt man Stil,

im Gegensatz der Manier. Der Stil erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist; deswegen nähern sich alle großen Künstler einander in ihren besten Werken. So hat Raphael wie
5 Tizian koloriert, da wo ihm die Arbeit am glücklichsten geriet. Die Manier hingegen individualisiert, wenn man so sagen darf, noch das Individuum. Der Mensch, der seinen Trieben und Neigungen unaufhaltsam nachhängt, entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen,
10 ja sogar von denen, die ihm allenfalls noch ähnlich sein könnten; er macht keine Ansprüche an die Menschheit, und so trennt er sich von den Menschen. Dieses gilt so gut vom Sittlichen als vom Künstlichen; denn da alle Handlungen des Menschen aus einer Quelle kommen,
15 so gleichen sie sich auch in allen ihren Ableitungen.

Und so, edler Diderot, wollen wir bei deinem Ausspruch beruhen, indem wir ihn verstärken.

Der Mensch verlange nicht, Gott gleich zu sein, aber er strebe, sich als Mensch zu vollenden. Der Künstler
20 strebe, nicht ein Naturwerk, aber ein vollendetes Kunstwerk hervorzubringen.

Irrtümer und Mängel.

„Karikatur. Es gibt Karikaturen der Farbe wie der Zeichnung, und alle Karikatur ist im bösen Geschmack."

Wie eine solche Karikatur möglich sei, und worin
25 sie sich von einer eigentlich disharmonischen Farbengebung unterscheide, läßt sich erst deutlich auseinandersetzen, wenn wir über die Harmonie der Farben und den Grund, worauf sie beruht, einig geworden; denn es setzt voraus, daß das Auge eine Übereinstimmung aner-
30 kenne, daß es eine Disharmonie fühle und daß man, woher die beiden entstehen, unterrichtet sei. Alsdann sieht man erst ein, daß es eine dritte Art geben könne,

die sich zwischen beide hineinsetzt. Man kann mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen, und dann bringt man das Charakteristische hervor; geht man aber weiter, übertreibt man diese Abweichung, oder wagt man sie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Überlegung, so entsteht die Karikatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird und wofür sich jeder Künstler sorgfältig hüten sollte.

„Individuelles Kolorit. Warum gibt es so vielerlei Koloristen, indessen es nur eine Farbenmischung in der Natur gibt?"

Man kann nicht eigentlich sagen, daß es nur ein Kolorit in der Natur gebe; denn beim Worte Kolorit denken wir uns immer zugleich den Menschen, der die Farbe sieht, im Auge aufnimmt und zusammenhält. Aber das kann und muß man annehmen, um nicht in Ungewißheit des Raisonnements zu geraten, daß alle gesunden Augen alle Farben und ihr Verhältnis ungefähr überein sehen; denn auf diesem Glauben der Übereinstimmung solcher Apperceptionen beruht ja alle Mitteilung der Erfahrung.

Daß aber auch in den Organen eine große Abweichung und Verschiedenheit in Absicht auf Farben sich befindet, kann man am besten bei dem Maler sehen, der etwas Ähnliches mit dem, was er sieht, hervorbringen soll. Wir können aus dem Hervorgebrachten auf das Gesehene schließen und mit Diderot sagen:

„Die Anlage des Organs trägt gewiß viel dazu bei. Ein zartes und schwaches Auge wird sich mit lebhaften und starken Farben nicht befreunden, und ein Maler wird keine Wirkungen in sein Bild bringen wollen, die ihn in der Natur verletzen; er wird das lebhafte Rot, das volle Weiß nicht lieben, er wird die Tapeten, mit denen er die Wände seines Zimmers bedeckt, er wird seine Leinwand mit schwachen, sanften und zarten Tönen

färben und gewöhnlich durch eine gewisse Harmonie ersetzen, was er euch an Kraft entzog."

Dieses schwache, sanfte Kolorit, diese Flucht vor lebhaften Farben kann sich, wie Diderot hier angibt, von
5 einer Schwäche der Nerven überhaupt herschreiben. Wir finden, daß gesunde, starke Nationen, daß das Volk überhaupt, daß Kinder und junge Leute sich an lebhaften Farben erfreuen; aber eben so finden wir auch, daß der gebildetere Teil die Farbe flieht, teils weil sein Organ
10 geschwächt ist, teils weil er das Auszeichnende, das Charakteristische vermeidet.

Bei dem Künstler hingegen ist die Unsicherheit, der Mangel an Theorie oft schuld, wenn sein Kolorit unbedeutend ist. Die stärkste Farbe findet ihr Gleichgewicht,
15 aber nur wieder in einer starken Farbe, und nur wer seiner Sache gewiß wäre, wagte sie neben einander zu setzen. Wer sich dabei der Empfindung, dem Ungefähr überläßt, bringt leicht eine Karikatur hervor, die er, insofern er Geschmack hat, vermeiden wird; daher also das
20 Dämpfen, das Mischen, das Töten der Farben, daher der Schein von Harmonie, die sich in Nichts auflöst, anstatt das Ganze zu umfassen.

„Warum sollte der Charakter, ja selbst die Laune des Malers nicht auf sein Kolorit Einfluß haben? Wenn
25 sein gewöhnlicher Gedanke traurig, düster und schwarz ist, wenn es in seinem melancholischen Kopf und in seiner düstern Werkstatt immer Nacht bleibt, wenn er den Tag aus seinem Zimmer vertreibt, wenn er Einsamkeit und Finsternis sucht, werdet ihr nicht eine Darstellung zu
30 erwarten haben, die wohl kräftig, aber zugleich dunkel, mißfarbig und düster ist? Ein Gelbsüchtiger, der alles gelb sieht, wie soll der nicht über sein Bild denselben Schleier werfen, den sein krankes Organ über die Gegenstände der Natur zieht und der ihm selbst verdrießlich

ist, wenn er den grünen Baum, den eine frühere Erfahrung in die Einbildungskraft drückte, mit dem gelben vergleicht, den er vor Augen sieht?

„Seid gewiß, daß ein Maler sich in seinem Werke eben so sehr, ja noch mehr, als ein Schriftsteller in dem seinigen zeige. Einmal tritt er wohl aus seinem Charakter, überwindet die Natur und den Hang seines Organs. Er ist wie ein verschloßner, schweigender Mann, der doch auch einmal seine Stimme erhebt; die Explosion ist vorüber, er fällt in seinen natürlichen Zustand, in das Stillschweigen zurück. Der traurige Künstler, der mit einem schwachen Organ geboren ist, wird wohl einmal ein Gemälde von lebhafter Farbe hervorbringen, aber bald wird er wieder zu seinem natürlichen Kolorit zurückkehren."

Unterdessen ist es schon äußerst erfreulich, wenn ein Künstler einen solchen Mangel bei sich gewahr wird, und äußerst beifallswürdig, wenn er sich bemüht, ihm entgegen zu arbeiten. Sehr selten findet sich ein solcher, und wo er sich findet, wird seine Bemühung gewiß belohnt, und ich würde ihm nicht, wie Diderot tut, mit einem unvermeidlichen Rückfall drohen, vielmehr ihm, wo nicht einen völlig zu erreichenden Zweck, doch einen immerwährenden glücklichen Fortschritt versprechen.

„Auf alle Fälle, wenn das Organ krankhaft ist, auf welche Weise es wolle, so wird es einen Dunst über alle Körper verbreiten, wodurch die Natur und ihre Nachahmung äußerst leiden muß."

Nachdem also Diderot den Künstler aufmerksam gemacht hat, was er an sich zu bekämpfen habe, so zeigt er ihm auch noch die Gefahren, die ihm in der Schule bevorstehen.

„Einfluß des Meisters. Was den wahren Koloristen selten macht, ist, daß der Künstler sich gewöhnlich einem Meister ergibt. Eine undenkliche Zeit kopiert

der Schüler die Gemälde des einen Meisters, ohne die Natur anzublicken; er gewöhnt sich, durch fremde Augen zu sehen, und verliert den Gebrauch der seinigen. Nach und nach macht er sich eine gewisse Kunstfertigkeit, die
5 ihn fesselt und von der er sich weder befreien noch entfernen kann; die Kette ist ihm ums Auge gelegt, wie dem Sklaven um den Fuß, und das ist die Ursache, daß sich so manches falsche Kolorit verbreitet. Einer, der nach La Grenée kopiert, wird sich ans Glänzende und
10 Solide gewöhnen; wer sich an Le Prince hält, wird rot und ziegelfarbig werden, nach Greuze grau und violett; wer Chardin studiert, ist wahr! Und daher kommt diese Verschiedenheit in den Urteilen über Zeichnung und Farbe selbst unter Künstlern; der eine sagt, daß Poussin trocken,
15 der andere, daß Rubens übertrieben ist, und ich, der Liliputianer, klopfe ihnen sanft auf die Schulter und bemerke, daß sie eine Albernheit gesagt haben."

Es ist keine Frage, daß gewisse Fehler, gewisse falsche Richtungen sich leicht mitteilen, wenn Alter und
20 Ansehen besonders den Jüngling auf bequeme, unrechte Wege leiten. Alle Schulen und Sekten beweisen, daß man lernen könne mit andern Augen sehen; aber so gut ein falscher Unterricht böse Früchte bringt und das Manierierte fortpflanzt, eben so gut wird auch durch diese
25 Empfänglichkeit der jungen Naturen die Wirkung einer echten Methode begünstigt. Wir rufen dir also, wackrer Diderot, abermals, so wie beim vorigen Kapitel zu: Indem du deinen Jüngling vor den Afterschulen warnst, so mache ihm die echte Schule nicht verdächtig!

30 „Unsicherheit im Auftragen der Farben. Der Künstler, indem er seine Farbe von der Palette nimmt, weiß nicht immer, welche Wirkung sie in dem Gemälde hervorbringen wird. Und freilich, womit vergleicht er diese Farbe, diese Tinte auf seiner Palette? Mit andern

einzelnen Tinten, mit ursprünglichen Farben! Er tut mehr, er betrachtet sie an dem Orte, wo er sie bereitet hat, und überträgt sie in Gedanken an den Platz, wo sie angewendet werden soll. Wie oft begegnet es ihm nicht, daß er sich bei dieser Schätzung betrügt! Indem er von der Palette auf die volle Szene seiner Zusammensetzung übergeht, wird die Farbe modifiziert, geschwächt, erhöht, sie verändert völlig ihren Effekt. Dann tappt der Künstler herum, hantiert seine Farbe hin und wider und quält sie auf alle Weise. Unter dieser Arbeit wird die Tinte eine Zusammensetzung verschiedner Substanzen, welche mehr oder weniger (chemisch) auf einander wirken und früher oder später sich verstimmen."

Diese Unsicherheit kommt daher, wenn der Künstler nicht deutlich weiß, *was* er machen soll und *wie* er es zu machen hat. Beides, besonders aber das letzte, läßt sich auf einen hohen Grad überliefern. Die Farbenkörper, welche zu brauchen sind, die Folge, in welcher sie zu brauchen sind, von der ersten Anlage bis zur letzten Vollendung, kann man wissenschaftlich, ja beinahe handwerksmäßig überliefern. Wenn der Emailmaler ganz falsche Tinten auftragen muß und nur im Geiste die Wirkung sieht, die erst durchs Feuer hervorgebracht wird, so sollte doch der Ölmaler, von dem hauptsächlich hier die Rede ist, wohl eher wissen, was er vorzubereiten und wie er stufenweise sein Bild auszuführen habe.

Fratzenhafte Genialität. Diderot mag uns verzeihen, daß wir unter dieser Rubrik das Betragen eines Künstlers, den er lobt und begünstigt, aufführen müssen.

„Wer das lebhafte Gefühl der Farbe hat, heftet seine Augen fest auf das Tuch, sein Mund ist halb geöffnet, er schnaubt (ächzt, lechzt), seine Palette ist ein Bild des Chaos. In dieses Chaos taucht er seinen Pinsel und zieht das Werk seiner Schöpfung hervor.

Er steht auf, entfernt sich, wirft einen Blick auf sein Werk; er setzt sich wieder, und ihr werdet so die Gegenstände der Natur lebendig auf seiner Tafel entstehen sehen."

Vielleicht ist es nur der deutschen Gesetztheit lächerlich, einen braven Künstler hinter seinem Gegenstande, gleichsam als einen erhitzten Jagdhund hinter einem Wilde her, mit offnem Munde schnauben zu sehen. Vergebens versuchte ich das französische Wort haleter in seiner ganzen Bedeutung auszudrücken, selbst die mehreren gebrauchten Worte fassen es nicht ganz in die Mitte; aber so viel scheint mir doch höchst wahrscheinlich, daß weder Raphael bei der Messe von Bolsena, noch Correggio vor dem heiligen Hieronymus, noch Tizian vor dem heiligen Peter, noch Paul Veronese vor einer Hochzeit zu Kana mit offnem Munde gesessen, geschnaubt, geächzt, gestöhnt, haletiert habe. Das mag denn wohl so ein französischer Fratzensprung sein, vor dem sich diese lebhafte Nation in den ernstesten Geschäften nicht immer hüten kann.

Nachfolgendes ist nicht viel besser.

„Mein Freund! geht in eine Werkstatt und seht den Künstler arbeiten! Wenn er seine Tinten und Halbtinten recht symmetrisch rings um die Palette geordnet hat, oder wenn nicht wenigstens nach einer Viertelstunde Arbeit die ganze Ordnung durcheinandergestrichen ist, so entscheidet kühn, daß der Künstler kalt ist und daß er nichts Bedeutendes hervorbringen wird. Er gleicht einem unbehilflichen, schweren Gelehrten, der eben die Stelle eines Autors nötig hat. Der steigt auf seine Leiter, nimmt und öffnet das Buch, kommt zum Schreibetisch, kopiert die Zeile, die er braucht, steigt die Leiter wieder hinan und stellt das Buch an den Platz zurück. Das ist fürwahr nicht der Gang des Genies."

Wir selbst haben dem Künstler oben zur Pflicht gemacht, die materielle Farbenerscheinung der abgesonderten

Pigmente durch wohlverstandene Mischung zu tilgen, die Farbe seinen Gegenständen gemäß zu individualisieren und gleichsam zu organisieren; ob aber diese Operation so wild und tumultuarisch vorgenommen werden müsse, daran zweifelt wie billig ein bedächtiger Deutscher. 5

Rechte und reinliche Behandlung der Farben.

„Überhaupt wird die Harmonie eines Bildes desto dauerhafter sein, je sichrer der Maler von der Wirkung seines Pinsels, je kühner, je freier sein Auftrag war, je weniger er die Farbe hin und wider gehantiert und gequält, je einfacher und kecker er sie angewendet hat. Man 10 sieht moderne Gemälde in kurzer Zeit ihre Übereinstimmung verlieren, man sieht alte, die sich, unerachtet der Zeit, frisch, kräftig und in Harmonie erhalten haben. Dieser Vorteil scheint mir nicht sowohl eine Wirkung der bessern Eigenschaft ihrer Farben als eine Belohnung des 15 guten Verfahrens bei der Arbeit zu sein."

Ein schönes und echtes Wort von einer wichtigen und schönen Sache. Warum stimmst du, alter Freund, nicht immer so mit dem Wahren und mit dir selbst überein? Warum nötigst du uns, mit einer Halbwahrheit, 20 mit einem paradoxen Perioden zu schließen?

„O mein Freund, welche Kunst ist die Malerei! Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Dar- 25 stellung nicht genugtun. Die Empfindung, indem sie ihn vorwärts treibt, betrügt ihn über das, was er vermag, er verdirbt ein Meisterstück; denn er war, ohne es gewahr zu werden, auf der letzten Grenze seiner Kunst."

Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst 30 entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bil-

dende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, 5 sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor. Bei der Handlung 10 des Hervorbringens kommt die Zeit nicht in Anschlag, weil die Liebe das Werk verrichtet. Welcher Liebhaber fühlt die Zeit in der Nähe des geliebten Gegenstandes verfließen? Welcher echte Künstler weiß von Zeit, indem er arbeitet? Das, was dich, den Redner, ängstigt, das 15 macht des Künstlers Glück; da, wo du ungeduldig eilen möchtest, fühlt er das schönste Behagen.

Und deinem andern Freunde, der, ohne es zu wissen, auf den Gipfel der Kunst gerät und durch Fortarbeiten sein treffliches Werk wieder verdirbt, dem ist am Ende 20 wohl auch noch zu helfen. Wenn er wirklich so weit in der Kunst, wenn er wirklich so brav ist, so wird es nicht schwer halten, ihm auch das Bewußtsein seiner Geschicklichkeit zu geben und ihn über die Methode aufzuklären, die er dunkel schon ausübt, die uns lehrt, wie das Beste 25 zu machen sei, und uns zugleich warnt, nicht mehr als das Beste machen zu wollen.

Und so sei auch für diesmal diese Unterhaltung geschlossen. Einstweilen nehme der Leser das, was sich in dieser Form geben ließ, geneigt auf, bis wir ihm sowohl 30 über die Farbenlehre überhaupt als über das malerische Kolorit im besondern das Beste, was wir haben und vermögen, in gehöriger Form und Ordnung mitteilen und überliefern können.

Weimarische Kunstausstellungen und Preisaufgaben

Nachricht an Künstler und Preisaufgabe.

1799.

Die Abhandlung über jene Gegenstände, an welche sich der bildende Künstler vorzüglich halten sollte, hat, wie uns eingegangene Nachrichten und Anfragen von Freunden, nicht weniger die öffentlichen Urteile gezeigt, erwünschte Teilnahme gefunden. Es wäre der gegen- 5
wärtigen Absicht nicht angemessen, Einwürfe, welche von einigen gemacht worden, zu widerlegen oder sich umständlich über eins und das andere erklären zu wollen, das sie mißverstanden zu haben scheinen; der Zweck, den man damit zu erreichen suchte, ist erreicht und eine 10
Frage, die der Kunst von der größten Wichtigkeit sein muß, aber von den Künstlern lange nicht genug beherzigt worden, wieder in Anregung gebracht; doch es darf hiebei nicht bleiben, wenn gute Wirkungen entstehen, wenn andere sich der Sache weiter annehmen 15
und das, was wir angefangen, fortführen sollen.

Ein jeder Künstler wird bei einem einzigen Versuch, den er aus eignem Triebe macht oder zu machen veranlaßt wird, über alles tiefer nachdenken und dahin eindringen, wohin ihn keine Schrift, wie gut sie auch 20
abgefaßt wäre, je leiten könnte. Aus diesem Grund schien es uns wohlgetan, wenn wir einem jeden, der Lust sich zu versuchen hat, Gelegenheit gäben, jene aufgestellten Maximen praktisch zu prüfen. Wir schlagen in dieser Absicht zur Konkurrenz für alle Künstler einen 25

für die Darstellung nach unserer Überzeugung tauglichen Gegenstand vor, und sagen demjenigen, der solchen in einer Zeichnung am besten behandelt, eine Prämie von *zwanzig* und dem, der sich zunächst anschließt, eine Prämie von *zehen Dukaten* zu.

Homers Gedichte sind von jeher die reichste Quelle gewesen, aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben, und wir wollen uns daher auch im gegenwärtigen Falle an dieselbe halten. Vieles ist bei ihm schon so lebendig, so einfach und wahr dargestellt, daß der bildende Künstler bereits halbgetane Arbeit findet; ferner hat die Kunst der Alten in dem Kreis, den dieser Dichter umschließt, sich eine Welt geschaffen, wohin sich jeder echte moderne Künstler so gern versetzt, wo alle seine Muster, seine höchsten Ziele sich befinden.

Vielleicht bietet sich uns ein andermal Gelegenheit dar, eine allgemeine Übersicht von den zur Darstellung vorzüglich bequemen Gegenständen zu geben, die in der Ilias und in der Odyssee enthalten sind, so wie wir alsdann auch vor den widerstrebenden warnen wollen, an denen sich unerklärlicherweise die Künstler so oft zu vergreifen pflegen.

Bei unserer jetzigen Absicht haben wir in der Wahl eines Gegenstandes sorgfältig darauf Bedacht genommen, daß er jene als Regel aufgestellte Bedingung erfülle und sich selbst ausspreche. Er sollte für Maler und Bildhauer gleich günstig sein, damit beiderlei Künstler bei der Konkurrenz gleiche Vorteile genössen. Ferner schien dabei das Gefällige dem Pathetischen vorzuziehen, weil wir wünschen, daß das Unterhaltende der Arbeit viele reizen möge, ihre Kräfte zu versuchen, und ein jeder, er mag nun den Preis erhalten oder nicht, zu seinem Werke hernach desto leichter einen Liebhaber finde und sich nicht umsonst bemüht habe.

Die Szene, am Ende des dritten Buchs der Ilias, wo Aphrodite (Venus) dem Alexandros (Paris) die Helena zuführt, vereinigt in sich alle erforderlichen Eigenschaften. Man mag sie als Geschichte, als symbolische Darstellung, oder bloß in Rücksicht auf das rein Menschliche betrachten, so spricht sie sich allemal selbst vollkommen aus, wirkt angenehm auf jedes Auge, jedes Gefühl, und über alles dieses hat sie für die gegenwärtige Absicht noch den Vorteil weniger Figuren, wodurch der Künstler in Stand gesetzt wird, auf kunstgerechte Ausbildung des Ganzen desto mehr Fleiß zu verwenden.

Es ist nicht das erste Mal, daß dieser Gegenstand durch bildende Künstler behandelt wird, wir finden denselben auch in Flaxmans in Kupfer gestochnen Zeichnungen zur Ilias, in der Tat geistreich gefaßt; doch ist Anordnung sowohl als die Zeichnung sehr fehlerhaft, welches wir hier nur beiläufig zur Nachricht für diejenigen Konkurrenten, welche jene Kupferstiche gesehen haben oder allenfalls selbst besitzen, anmerken wollen.

Wir laden also alle Künstler, denen diese Blätter zeitig genug zuhanden kommen, ein, ersuchen jeden, der die Kunst würdig treibt und sich seine eigne Bildung angelegen sein läßt, unsern Vorschlag gefällig anzuhören, daran tätigen Anteil zu nehmen und um den oben erwähnten Preis mit zu arbeiten, der freilich nicht als Belohnung, sondern nur als Anlaß und Ermunterung angesehen werden kann.

Diejenigen nun, welche uns in diesem Falle keine Fehlbitte tun lassen, haben die Güte, ihre Zeichnungen an den Herausgeber der Propyläen dergestalt frankiert abzusenden, daß sie längstens den fünfundzwanzigsten August dieses laufenden Jahres in Weimar einlangen

können. In den ersten Tagen des Septembers wird der Entschluß gefaßt und dann sogleich einem jeden sein Werk wieder zurückgesendet werden. Auch selbst diejenigen, welche den Preis empfangen, erhalten gleich-
5 wohl ihre Zeichnungen wieder zurück; denn das ganze Unternehmen hat bloß den reinen Zweck, der Kunst und dem Geschmack zu nützen, indem es die Talente in Bewegung setzt, ohne irgend eine andere Nebenabsicht.

Deswegen hält man es auch für überflüssig, die
10 Namen der Künstler versiegelt zu begehren, vielmehr ist ein jeder gebeten, Namen und Wohnort recht deutlich hinten auf seiner Zeichnung zu bemerken, damit bei der Rücksendung keine Verwechslung geschehen könne.

Zweifle indessen niemand an der strengsten Un-
15 parteilichkeit des Urteils, welches nach unserer besten und innigsten Überzeugung gefällt werden soll.

Doch um jeden Verdacht zu begegnen, der so oft die Preiserteilungen verfolgt, soll so offenbar als möglich gehandelt werden. Die sämtlichen Zeichnungen
20 sollen bei der Ausstellung unserer Zeichenschule vor die Augen des einheimischen Publikums gebracht werden, und auch das auswärtige soll über unsere Entscheidung urteilen können.

Zu diesem Zwecke wird das erste Stück des dritten
25 Bandes der Propyläen, welches zu Michaelis ausgegeben wird, die motivierten Urteile über die beiden Zeichnungen, denen die Preise zuerkannt worden, enthalten, und zugleich werden von beiden leichte Konture hinzugefügt werden. Von den übrigen Zeichnungen ge-
30 schieht nur kurze Erwähnung, ohne die Verfasser zu nennen, sie werden bloß mit Nummern bezeichnet und dabei angemerkt, um welcher Ursache willen sie denen, so den Preis erhalten, nachgesetzt worden. Auf diese Weise erfährt jeder durch die korrespondierende Nummer

auf der rückgehenden Zeichnung den Platz, welcher seinem Werke angewiesen worden, ohne deshalb öffentlich genannt zu werden.

Man bestimmt keine Größe, kein Format für die Zeichnungen, jedem steht es frei, das Ganze nach Belieben anzuordnen und zu gruppieren, nur wird bedungen, daß die Figuren wenigstens neun Zoll, Leipziger Maß, hoch seien, damit sich desto richtiger über Ausdruck, Gestalt, Wissenschaft u. s. w. urteilen lasse.

Wir empfehlen dringend die größte Einfachheit und Ökonomie in der Darstellung. Alles Unnütze oder Überflüssige (man verstehe uns hier wohl), wäre es auch nur ein Nebenwerk, und übrigens noch so zierlich, werden wir als einen Fehler betrachten.

Es wird keine Manier vorgeschrieben, in welcher die Zeichnungen verfertigt sein müssen, ein jeder bediene sich derjenigen, in welcher er sich am besten geübt fühlt. Auch der Grad der Ausführung sei eines jeden Neigung und Gutdünken überlassen. Allenfalls ist ein bestimmter, reinlicher Umriß mit der Feder, an welchem die Schatten laviert, die Lichter entweder ausgespart oder mit Weiß aufgehöht sind, hinlänglich; wer sich aber lieber der Kreide bedienen will, oder sich gar mit Farben bedeutender und besser auszudrücken glaubt, mag es immerhin ohne Einschränkung tun.

Wenn Bildhauer konkurrieren wollen, auf die wir bei der Wahl des Gegenstandes nicht weniger als auf die Maler Bedacht gehabt haben, so braucht es nicht durch Modelle zu geschehen, sondern sie können ebenfalls nur Zeichnungen einreichen. Diese wird man mit billiger Hinsicht auf die besondern Bedingungen der Bildhauerkunst beurteilen, man wird keine große Übung in fleißiger Ausführung oder zierlicher zarter Behandlung, auch nicht künstliche Verteilung und Abstufung von Licht

und Schatten von ihnen fordern, und im Wissenschaftlichen aus dem, was bloß angedeutet ist, auf die Fähigkeit zu vollenden schließen. Jedoch verlangen wir besonders, daß die Anlage zu einem guten Basrelief darin ent-
5 halten sei.

Bei allen eingehenden Zeichnungen, sie seien nun Produkte von Malern oder Bildhauern, wird hauptsächlich die Erfindung unser Urteil lenken. Es wird als das höchste, entschiedenste Verdienst angerechnet werden,
10 wenn die Auflösung der Aufgabe schön gedacht und innig empfunden ist, wenn alles bis aufs geringste motiviert sein wird, wenn die Motive aus der Sache fließen und Gehalt haben. Die naiven Motive werden allemal vor den bloßen Verstands- oder wissenschaftlichen Motiven
15 den Vorzug erhalten, weil sie mehr interessieren und auf das Gemüt wirken.

Nach der Erfindung wird hauptsächlich der Ausdruck, das ist das Lebendige, Geistreiche der Darstellung in Betracht gezogen. Alsdann erst die Zeichnung und
20 die Anordnung, weil dieses Dinge sind, die schon mehr von der Wissenschaft als vom angebornen Talent abhangen. Bei Licht und Schatten soll vornehmlich auf die Massen gesehen werden. Den Künstler, welcher die Beleuchtung bedeutend zu machen weiß, schätzen wir vor-
25 züglich. Willkürliche, manierierte Beleuchtung, Schlagschatten ohne sichtbare Ursache, wodurch der Künstler bloß dem Bedürfnis abhilft oder vielmehr seine Dürftigkeit zu erkennen gibt, und wäre der Effekt noch so groß, kommen als Fehler in Anschlag.

Die Preisaufgabe betreffend.

Preiserteilung 1800.

30 Als die Verfasser der Propyläen den Vorsatz faßten, über bildende Kunst, mit welcher sie sich, mehr oder

weniger, ihr Leben hindurch beschäftigt hatten, einiges öffentlich auszusprechen, waren sie sich ihrer Kräfte wohl bewußt; sie konnten hoffen, manches mitzuteilen, das den Liebhaber interessierte, den Kenner und den Künstler förderte. Weit entfernt, auf Theorie im strengern Sinne Anspruch zu machen, war ihre Absicht, Konfessionen des Künstlers und Kunstfreundes zu liefern, welche für den Augenblick wirken und dem Philosophen künftig, wenn er mit der Ästhetik mehr im reinen wäre, als Data dienen sollten, die er nach seiner Überzeugung ordnete, aus höhern Quellen ableitete und ihren Wert bestimmte.

Wir haben bisher, was Zeit und Umstände erlauben wollten, geleistet, gedenken auf diesem Wege fortzufahren und erbitten uns auch für die Zukunft den Anteil der Kunstverwandten.

Was uns bei unserm Unternehmen gleich zu Anfang am meisten besorgt machte, war die Erfahrung, daß zwischen Künstler und Künstler, Kenner und Kenner, Liebhaber und Liebhaber, nicht weniger wechselsweise unter diesen drei Klassen, unauflösliche Mißverständnisse obwalten. Man darf nur die Kunstsammlungen Roms in größerer Gesellschaft durchwandelt, man darf nur das griechische Kaffeehaus, die römische Börse der Künstler, besucht, die Meinungen der Künstler, Ciceronen und Fremden mit einander verglichen haben, so wird man die Hoffnung aufgeben, Gesinnungen so verschiedener Menschen vereinigen zu wollen, die sich nicht leicht weder über das, was geleistet werden soll, noch über das Schätzenswerte am Geleisteten vergleichen werden. Und wie sollte das auch möglich sein, da jedermann eine Kunst voraussetzt, ohne sich genauer um ihre Forderungen zu erkundigen, so wie man im Leben den Menschen voraussetzt, ohne viel von ihm zu wissen. Im

Einzelnen lobt und verwirft, liebt und haßt man und gelangt nur selten zu einer Art von Übersicht des Ganzen.

Indessen fand sich manchmal ein Anschein näherer Harmonie, besonders da, wo etwas augenblicklich entstand. Es war eine Zeit, in welcher deutsche Künstler manchmal am Abend sich versammelten, auf der Stelle sich über eine Preisaufgabe verglichen und sie sogleich ausführten. Der Moment belehrte über das im Moment Entstehende; bei diesem geistreichen Spiel schwiegen die Anforderungen, das Verdienstliche wurde erkannt und gelobt, die Unterhaltung war unparteiischer und angenehmer als jemals.

Gewiß ist dieses auch der Gang, den die Kunst in ihren glücklichen Tagen im Großen nimmt. Der Künstler drückt seine Gesinnung mit dem Griffel aus, das Genie stellt eine neue Schöpfung in die Mitte, Kenner und Liebhaber unterhalten sich über das eben fertig Gewordne, das, wenn das Glück will, auf der Stufe der gegenwärtigen Kultur steht. Ein anderer gleichzeitiger Künstler betrachtet das Werk seines Rivalen, eignet sich das Wirksame daraus zu, und so wird eine Arbeit aus der andern hervorgebracht.

Alsdann wandelt die Kunst auf dem rechten Wege zum Ziel, wenn, indem darauf gearbeitet wird, daß ein Kunstwerk vollendet sei, zugleich sich die Aussicht öffnet, daß ein vollkommneres möglich werde.

Solche und verwandte Betrachtungen bewogen uns, jährliche Aufgaben aufzustellen und die Künstler zu deren Bearbeitung einzuladen. Hierdurch konnten wir hoffen, uns von dem Zustande der Kunst in unserm Vaterlande nach und nach unterrichtet zu sehen und, nach unsern Kräften, auf den Moment zu wirken.

Schon bei der geringen Anzahl eingesendeter Stücke

im vorigen Jahr hatten wir uns mancher angenehmen Erscheinung, mancher interessanten Bekanntschaft zu erfreuen; ungleich mehr aber noch dieses Mal, indem die Zahl der Konkurrenzstücke gegen dreißig angestiegen, worunter sich Meisterwerke fanden, die uns für den Augen- 5 blick befriedigten, Arbeiten jüngerer Männer, welche uns auf die Zukunft die schönsten Aussichten geben.

Dabei war es uns besonders erfreulich, die meisten Künstler, welche uns voriges Jahr mit ihrem Zutrauen beehrt, auch diesmal wiederzufinden und zu sehen, wie 10 getreulich sie in so kurzer Zeit ihre Talente gesteigert.

Fast hätten wir uns, wir dürfen es wohl gestehen, bei diesem glücklichen Zudrange des geringen Preises geschämt, den wir anzubieten hatten; wir hätten ihn größer, wir hätten ihn vielfacher gewünscht, teils um 15 Künstlern, welchen der erste Preis zuerkannt werden mußte, einen gewichtigern Dank abzustatten, teils um die Accessit honorieren und die wackern Künstler, die solche verdient, gleichfalls nennen zu dürfen.

Allein wir können, in unserer Beschränkung, uns 20 desto mehr beruhigen, da sowohl der Effekt überhaupt als auch die besondern Äußerungen mehrerer Künstler, welche ihren Arbeiten gefällige Briefe beigelegt, uns von der Uneigennützigkeit, von dem wahren Streben nach Kunst, nach Unterhaltung mit Kunstfreunden über die- 25 selbe, wovon unsere deutschen Künstler belebt sind, hinlänglich überzeugen konnten.

Möge also auch künftig dieser Preis als Anlaß dienen, mehrere Strebende zu einem Zweck zu vereinigen; wogegen unsere Bemühung sein wird, unser Institut sowohl 30 ihnen als dem Publikum immer nützlicher zu machen.

Schon gegenwärtig können wir es als ein schönes Resultat ansehen, daß wir vier verdiente Künstler vor ihrem Vaterlande nennen dürfen. Die Herren Hart-

mann und Kolbe, welche voriges Jahr den Preis erhalten, die Herren Nahl und Hoffmann, welchen diesmal der erste Platz zugesprochen worden.

Ehe wir uns nun zu der Rezension der eingesandten Werke selbst wenden, haben wir noch einiges vorläufig anzuzeigen.

Was die Ordnung betrifft, in welcher wir die eingesendeten Arbeiten aufführen werden, so ist beliebt worden: von dem Tode des Rhesus, welchen Herr Joseph Hoffmann aus Köln eingesandt, dem ein Dritteil des Preises mit zehen Dukaten zuerkannt worden, stufenweise hinunterzusteigen, dann von dem geringsten Abschiede des Hektor bis zu dem besten Werke der ganzen Sammlung, einer Zeichnung des Herrn Professor Nahl aus Kassel, welchem zwei Dritteile des Preises mit zwanzig Dukaten zugesprochen worden, wieder hinaufzusteigen, so daß Anfang und Ende unserer Rezension sich als die Gipfel unserer diesjährigen Ausstellung neben einander zeigen mögen.

Ferner werden wir uns bei Erwähnung der einzelnen Stücke umständlichere Beschreibungen um so mehr zur Pflicht machen, als wir dieses Jahr Umrisse im kleinen von den Preisstücken, wie es vorjährig geschehen, zu liefern nicht im stande sind.

Die Schwierigkeit, eine Zeichnung, die im Großen gedacht und ausgeführt ist, ins Kleine zu bringen und solche durch den Kupferstecher nur einigermaßen leidlich darstellen zu lassen, ist überhaupt schon groß genug und wird selten, auch bei hinreichender Zeit und aufgewendeten Kosten, durch ein glückliches und zweckmäßiges Resultat belohnt. In dem gegenwärtigen Falle ist der Versuch gar nicht zu unternehmen.

Herrn Hoffmanns Rhesus, eine reiche Komposition von vielen Figuren, würde sich kaum in Querfolio

deutlich machen lassen, so wie sich durch einen Umriß Herrn Nahls Verdienst zwar im allgemeinen, was die Zusammensetzung betrifft, aber nicht im einzelnen, wodurch sie sich in Form, Charakter, Reinheit und Geschmack der Ausführung auszeichnet, darstellen ließe. 5

Ein nochmaliger allgemeiner Überblick über alle aus verschiedenen Gegenden Deutschlands eingegangenen Konkurrenzstücke gewährt uns zugleich den Überblick über Geist, Kultur und Talent der Nation, wie sie im Fache der bildenden Künste im gegenwärtigen Augenblick herr- 10 schen und bestehen. Dieser Überblick ist allerdings sehr befriedigend, ja noch mehr, er ist erfreulich. Wir sagen erfreulich; denn niemand wird ohne frohe Empfindungen bemerken, wie durchaus etwas Wackeres, Rechtliches, Gutes, meist ein edles und zartes Gefühl, auch selbst 15 bei denen herrscht, die es in der Kunst eben noch nicht weit gebracht haben. Dieses ist ein guter Grund, aus welchem sicherlich das Schöne und der Geschmack, wenn er gepflegt wird, blühend erwachsen kann. Die gekrönten Künstler und einige andre, die ihnen nahe gekommen 20 sind, haben sich in dem, was wir das Wissenschaftliche der Kunst nennen wollen, so brav und unterrichtet gezeigt, daß sie mit den bessern Künstlern der Nationen, welche jetzt sich des größten Ruhms anmaßen, wohl zu vergleichen sind. 25

In Hinsicht der Reinheit, Schönheit, des Wertes der Gedanken, der natürlichen, bündigen, anschaulichen Darstellung, der Erkenntnis des Gebiets der Kunst und ihrer Grenzen, kurz, in dem, was den echten Geist der Kunst, das wesentlich Nützliche derselben ausmacht, indem 30 es die unendlichen Geistesfähigkeiten des Menschen bilden und veredeln hilft, darin haben sie, wir mögen es wohl behaupten, aus den oben erwähnten Ursachen mehr getan,

als auch in den am lautesten gepriesenen Werken jener andern nachzuweisen ist.

Beklage sich deswegen niemand unbillig, wie so oft geschieht, über die Langsamkeit, Schwerfälligkeit und das 5 sekundäre Wesen des deutschen Genies, damit nicht unsere jungen Künstler, vom Ruhme der Ausländer geblendet, dieselben nachzuahmen suchen. Dem bescheidenen, wenig ruhmredigen Deutschen ist der Glaube an sich selbst von je her etwas schwer geworden, und doch kann ohne den- 10 selben nichts vollkommen wohl gedeihen.

Wollte man nur im Allgemeinen in sich gehen und Vorurteile über den Zweck der Künste ablegen, welche uns noch aus frühern Zeiten her ankleben und uns wenigstens retardieren, wenn sie auch nicht völlig auf- 15 halten können; würden die Besten, welche das Wort führen, mit uns sich vereinigen, die schädlichen Irrtümer und Schiefheiten im Geschmack des Publikums zu bekämpfen; würden endlich die Mächtigen, nicht mit neuem Aufwand die bildende Kunst begünstigen, nein, die schon 20 vorhandenen Fonds, welche zum Besten derselben bestimmt sind, zweckmäßig verwenden — bald müßten die Früchte davon im Großen, Bedeutenden, Allgemeinen sich zeigen, wie sie sich zur Gewährleistung, daß sie nicht ausbleiben würden, im Verhältnis unserer Bemühungen und unserer 25 kleinen Anstalt gezeigt haben. Der allgemeine Geschmack würde sich unstreitig bald bessern, wie wir schon in den Urteilen des weimarischen Publikums, bei der jetzigen Ausstellung gegen die vorjährige, mit Vergnügen bemerkt haben. Die Liebe zur echten Kunst, welche so selten ge- 30 worden, müßte sich nach und nach wieder vermehren und bald Talente, die jetzt ungenützt verborgen dahinwelken, sich glänzend entwickeln; ein neuer Tag könnte für die Kunst erwachen, und sie mit ihren schönen Gaben uns erfreuen.

Die neue Preisaufgabe auf 1801.

Achill auf Skyros.

Achill ist auf Skyros, unter den Töchtern Lykomeds verborgen, Ulyß und Diomed werden abgeschickt, um ihn zu entdecken; unter allerlei Putzwerk bringen sie auch Waffen mit, Achill erfreut sich daran, indessen die Frauen nach den gefälligen Waren greifen; es entsteht ein krie- 5 gerisch Getöse, er rüstet sich zum Kampf und ist entdeckt. Sein Verhältnis zu Deidamien, der Tochter Lykomeds, die ihn nicht entbehren will, vielleicht auch zu einem Knaben, der Frucht ihrer heimlichen Liebe, die eben jetzt zum Vorschein kommt, macht die Szene interessanter. 10

Wir greifen dem Künstler nicht vor und sagen nur so viel: daß dieses Sujet nur *einen* Moment hat, in welchem alle Motive zusammentreffen.

Betrachtet man es näher, so ist es dem Abschiede des Hektor sehr ähnlich; nur erscheint hier alles leiden- 15 schaftlicher, bewegter und ganz realistisch. Die Umgebungen sind reicher, bedeutender und das Ganze in diesem Sinne für die Kunst günstiger.

Wir können also hoffen, daß die Künstler, die sich dieses Jahr bemüht haben, sich auch zur Auflösung dieser 20 Aufgabe gereizt fühlen werden, so wie unser Wunsch ist, daß noch mehrere dadurch angelockt werden mögen.

Jedes mythologische Werk gibt über die Fabel nähere Auskunft.

Der Kampf Achills mit den Flüssen

oder wenn man lieber will: Achill in Gefahr, von den 25 erzürnten Flüssen überwältigt zu werden. Wir wählten aber jenen Ausdruck, um zu bezeichnen, daß wir mehr den Helden, der ungeheuern Naturkräften widersteht, als den, der ihnen unterzuliegen fürchtet, gebildet sehen möchten.

Diese Aufgabe hat mehrere Momente, in welchen sie gefaßt werden kann. Wir ersuchen daher die Künstler, den 21sten Gesang der Ilias ganz zu lesen. So wie wir bei dieser Gelegenheit jedem Künstler, der mit uns
5 in Verbindung steht oder zu treten geneigt ist, empfehlen, sich die Vossische Übersetzung des Homer anzuschaffen, sich an die Sprache derselben zu gewöhnen und diese Werke, als den Grundschatz aller Kunst, fleißig zu studieren.

Die Bedingungen sind die des vorigen Jahres.
10 Wobei wir nur die Bitte wiederholen, daß die Konkurrenzstücke vor dem 25sten August 1801, soweit als möglich postfrei, anlangen mögen.

Die Ausstellung dauert bis Michael. In der zweiten Hälfte des Oktobers werden die Stücke zurückgeschickt.
15 Künstler, die uns ihren Geburtsort und ihr Alter anzeigen, auch von ihrem Leben und ihren Studien einige Nachricht geben wollen, werden uns besonders verbinden.

Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland.
(1801)

Eine allgemeine Übersicht über die Kunst an verschiedenen Orten Deutschlands, wie sie uns teils durch
20 die Konkurrenzstücke, teils durch die andern Data hat werden können, glauben wir nützlich mitzuteilen, so fragmentarisch sie auch ist. Möchten freimütige, einsichtsvolle Einheimische jedes Orts oder Reisende, welche der Sache gewachsen sind, uns bald mit einzelnen, aus-
25 führlichen Darstellungen beschenken! Wollte man sie dem Herausgeber der Propyläen mitteilen, so würde derselbe schicklichen Gebrauch davon zu machen wissen.

In Stuttgart und Kassel zeigt sich die glückliche Nachwirkung dessen, was einige Fürsten zu Gunsten der
30 bildenden Künste getan. Hier findet man das Studium

nach der Antike und den besten Modernen an der Quelle. Stil, Form, Symbol der Darstellung, vollendete Ausführung. Die Herren Nahl und Hartmann haben uns davon durch Konkurrenzstücke schönen Beweis gegeben.

In Köln ist uns durch Herrn Joseph Hoffmann das Fortleben einer alten Schule bekannt geworden. Wir hoffen künftig mehr von den dortigen Verhältnissen sagen zu können.

In Düsseldorf zeigt sich der Einfluß eines einsichtsvollen, geschickten und tätigen Lehrers, der eine Galerie, Zeichensammlung und antike Muster die Seinigen benutzen lehrte. Man möchte sagen, daß diese Schule sich vor zu viel Praktik und der Einwirkung des mechanographischen Instituts zu hüten habe.

Herr Kolbe, ein vorzügliches Mitglied derselben, wird dieses Jahr nach Paris gehen, wohin ihn unsere guten Wünsche begleiten mit der Hoffnung, daß er auch von dort her sein Verhältnis zu uns fortsetzen werde.

In Niedersachsen findet man feine Talente, nur sind sie auf dem sentimental-theatralen Wege. Wie kann es aber anders sein, wenn man Empfindung statt der Anschauung geben will und eine fremde Kunst zum Muster derjenigen macht, in welcher man arbeitet.

Sollte nicht durch kaufmännische Spekulation eine Sammlung von Gipsabdrücken, die jetzt fürtrefflicher als jemals in Rom für ein leidliches Geld zu haben sind, nach Hamburg oder Bremen geschafft werden können? Man müßte sie zweckmäßig aufstellen und gegen ein billiges Einlaßgeld sehen lassen. Das Kapital würde

sich gut verinteressieren und ein nach Norden verbanntes Kunstgenie nicht alles Lichtes entbehren.

In Berlin scheint, außer dem individuellen Verdienst bekannter Meister, der Naturalismus mit der Wirklich-
5 keits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren.

Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche
10 durchs Vaterländische verdrängt.

Vielleicht überzeugt man sich bald, daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich
15 Lebenden, in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.

Man macht Bibliotheken und Galerien den Vorwurf, daß sie durch ihre imposante Gegenwart, durch ein gewisses unzusammenhängendes Zudrängen auf den mensch-
20 lichen Geist, der reinen Entwicklung des Talents mehr schädlich als förderlich seien.

In Dresden scheint so etwas obzuwalten. Diese feststehenden, zwischen Vollkommenheit und Unvollkommenheit meistens schwankenden Muster einer so großen Galerie,
25 das immer wiederholte Kopieren derselben machen den Geist stillstehen und stocken, indem praktische Fähigkeiten und Einsichten vermehrt werden.

Vielleicht liefern uns die Verfasser der Pirnaischen deutschen Kunstblätter, welche von Einsicht, Unparteilich-
30 keit und Mut schon Proben gegeben, einmal eine genaue Schilderung jenes Zustandes. Wobei nach unserm Rat der ältere Künstler, als ein ausgebildetes Individuum,

mit Achtung behandelt und mit sich selbst verglichen, der jüngere aber ohne Schonung auf die höhern, allgemeinen Forderungen der Kunst hingewiesen würde.

Wenn in Dresden die Gegenwart und Menge großer Kunstwerke den Geist der Künstler fesselt, so scheint in 5 Leipzig der entgegengesetzte Fall eine ähnliche Wirkung hervorzubringen. Seitdem die Winklerische Sammlung den Künstlern und Kunstfreunden nicht mehr zugänglich ist, sind Oesers Werke fast noch das Einzige, wonach sich ihr Geschmack formt. Und der Einfluß derselben offen- 10 bart sich in den Werken, die uns von dort her zugekommen, nicht unbedingt günstig für die Kunst.

In Wien scheint auch das Historische statt des Poetischen, das Allegorische statt des Symbolischen, und im Ganzen eine gewisse bequeme Manier zu herrschen. Selbst 15 in den Werken der bessern, berühmten Künstler bemerkten wir oft zu viel Willkürliches, zu wenig strenge Beobachtung der Regeln, Vernachlässigung des Wissenschaftlichen; mehr das Bestreben, dem Auge zu gefallen als den Geist zu befriedigen. 20

Es wäre zu wünschen, daß vornehmlich die jüngern Studierenden sich nach alten ernsten, sorgfältig geendeten Mustern üben möchten; denn sie haben weniger Gefahr, in Härte oder Trockenheit zu verfallen, als in das Aufgelöste, Charakterlose. 25

Berichtigende und bestimmende Data von dem gegenwärtigen Zustande deutscher Kunst, so wie Nachrichten von dem Fortschreiten derselben werden wir gern aufnehmen und benutzen.

Preisaufgabe auf 1803.

Ulyß, der den Cyklopen hinterlistig durch Wein besänftigt, sei die erste Aufgabe für den Künstler, der sich mit menschlichen Gestalten beschäftigt; die Küste der Cyklopen nach homerischen Anlässen die andere für den
5 Landschaftsmaler.

Da wir uns wieder zu homerischen Gegenständen gewendet, finden wir nötig, hierüber einiges zu äußern.

Ohne Zweifel waren die ältesten plastischen Künstler in einer vorteilhaften Lage, da sie, näher an den ältern
10 Sagen, zugleich mit den Dichtern aus einer Quelle schöpfen konnten. In einer Zeit, wo Sagen entstehen, wirken große Naturkräfte, und der frische menschliche Geist arbeitet sie gewaltig aus. Steigt nach und nach die Kultur, und der Künstler ergreift unmittelbar diesen Schatz, so kann
15 er ihn nach den Erfordernissen seiner Kunst am eigentümlichsten ausbilden. Der plastische Künstler hält sich zunächst an die physische Erscheinung, der Dichter läßt in seinen Werken auch das Unsichtbare, Geist, Gefühl, Sitten und Phantasie, doch immer auch nach seiner Weise
20 gestaltet, auftreten.

Empfängt nun späterhin der bildende Künstler seinen Stoff vom Dichter oder vom Geschichtschreiber, so findet er sich in beiden Fällen verkürzt: denn in jenem Falle ist es schwer, die reine Sage aus der poetischen Bearbei-
25 tung wiederherzustellen, und in diesem schwer zu beurteilen, ob man statt einer einfachen plastischen Tat eine zusammengesetzte Begebenheit wähle, welche eigentlich nicht gebildet werden kann.

Wollte hierüber uns ein gründlicher Altertumsforscher
30 historisch belehren und zeigen, wie die Künste in frühern Jahrhunderten von einander unabhängig gewirkt, wie jede sich sowohl in Geist als Technik besonders gegründet und

ausgebildet, so würde aus einer solchen allgemeinen Überzeugung viel Gutes für den Erklärer und den Nacheifrer des alten Kunstwerks jeder Art entspringen.

Wenn nun aber auch diese Behauptung von jenen Zeiten gelten mag, so finden sich doch unsere Künstler, 5 die sich über das gemeine Wirkliche erheben wollen, in einem andern Falle: sie bedürfen des Dichters, um sich in die Zeiten der reinen hochkräftigen Natur hinzuempfinden, sie kehren erst an seiner Hand zu der Einfalt zurück, ohne welche die wahre Kunst nicht bestehen kann. 10 Er versetzt sie erst durch seine magische Gewalt in den Zustand, der zugleich natürlich und künstlich, zugleich sinnlich und geistig ist.

Kann nun also der neuere bildende Künstler des Dichters, als Mittelmannes, nicht wohl entbehren, so 15 wird doch immer am rätlichsten bleiben, sich an den ältesten zu halten, der wahrscheinlich unmittelbar aus der Sage geschöpft, bei dem sie zwar schon dichterisch ausgebildet, aber noch nicht durch spätere Denkweisen umgebildet oder gar mit fremden Zieraten entstellt worden. 20

In diesem Sinne wünschen wir, daß die Künstler, die zu unserer Anstalt einiges Zutrauen hegen, sich dem Homer aufs neue ergeben! welches wir mit so mehr Zuversicht tun dürfen, als sich die Deutschen einer durch die so ernste, anhaltende und glückliche Arbeit unsers 25 vortrefflichen Voß immer höher gesteigerten Übersetzung vor andern Nationen rühmen können.

Übrigens wird der Künstler, der sich mannigfaltig auszubilden gedenkt, sehr wohl tun, die prägnanten Momente der griechischen Tragödie und der Mythologie, wie 30 sie uns auch überliefert wird, bezüglich auf bildende Kunst aufzusuchen, und alles, was von diesem Bestreben zeugt, wird uns willkommen sein.

Was die Einrichtung überhaupt betrifft, bleibt alles,

wie es am Schlusse des vorjährigen Programmes weitläufig angezeigt worden. Wie denn auch für dieses Jahr abermals sechzig Dukaten ausgesetzt sind.

Wir wünschen lebhafte Bewerbung und gedenken in-
5 des bei Freunden der Kunst durch die Lebensbeschreibung des Benvenuto Cellini, von ihm selbst verfaßt, nunmehr vollständig übersetzt und mit einem Anhange begleitet, nicht weniger durch manches, bezüglich auf Kunstgeschichte des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, unser
10 Andenken zu unterhalten.

Weimar, den 1. Januar 1803.

Im Namen der vereinigten Kunstfreunde.
J. W. v. Goethe.

Rückblick.
(1803)

Verschiedene Kunstfreunde, ja mehrere von den preis-
15 werbenden Künstlern selbst haben die oftерwähnte Preisaufgabe für ein der bildenden Kunst beinahe unauflösliches Rätsel halten wollen, worüber wir denselben einige Erklärung schuldig sind. Bei dieser Gelegenheit dürfte es nicht unzweckmäßig sein, auch von allen bisherigen
20 Preisaufgaben kurze Rechenschaft abzulegen; ja selbst über die Ursachen, warum man dieses Institut begründete, ein Wort zu sagen.

Der Hang zum Historischen, zum Sentimental-Unbedeutenden und zum Platt-Natürlichen schien in der Kunst
25 immer mehr um sich greifen zu wollen; man suchte daher in den Propyläen auf die großen Vorteile einer sorgfältigen Wahl günstiger Gegenstände den Künstler aufmerksam zu machen: allein es zeigten sich gleich anfangs so viele Mißverständnisse, daß wir uns überzeugten, hier
30 sei weder ein gedrucktes Wort noch eine Erläuterung desselben hinlänglich; man müsse zur Tat schreiten und

andere dazu auffordern. Durch Aufgaben glaubte man dem Künstler die Wahl zu erleichtern, seine Tätigkeit auf ein sicheres Ziel zu richten und bei Gelegenheit dasjenige deutlich und wiederholt auszusprechen, was, an und für sich einmal als Anleitung aufgestellt, nicht einen jeden anzumuten schien.

Weil aber die höhern Gegenstände, poetisch und heroisch wie sie sein mögen, doch immer wieder in höhere und niedere Einteilungen zerfallen, so sollte bei den Aufgaben eine allmähliche Steigerung beobachtet und der Künstler stufenweise in die vielleicht nicht einem jeden bekannten Wege gelenkt werden.

Bei der ersten Aufgabe im Jahre 1799: Aphrodite, dem Paris die Helena zuführend, verlangte man von den konkurrierenden Künstlern keineswegs die Darstellung dieser Figuren in ihrer ganzen Herrlichkeit, wie etwa die idealischen Typen der Antike sie uns zeigen — diese Forderung wäre allerdings viel zu groß gewesen — sondern man wählte den Gegenstand vornehmlich darum, weil er zu einem anmutigen Bilde Gelegenheit gab. Falls der Künstler, Maler oder Bildhauer, Kunstfertigkeit mit Geschmack verband, so war er durchaus begünstigt und in kein ganz fremdes Feld gewiesen. Der Gegenstand ist gefällig, poetisch, er läßt sich deutlich darstellen, und höhere Anforderungen als diese waren vors erste nicht gemacht.

Beide Aufgaben im Jahre 1800 beabsichtigten schon höhere Kunstzwecke. Bei Hektors Abschied von Andromache kam es vornehmlich darauf an, durch Innigkeit, Zartgefühl und lebendigen Ausdruck an das Gemüt zu sprechen. Die Charaktere waren nicht weniger edel, die Figuren gegenseitig in einem schönen menschlichen Verhältnis. Hiernächst durfte man auch von den Nationalanlagen der Deutschen für diesen Gegenstand Vorteile erwarten, welche Vermutung durch den Erfolg wirklich bewährt worden.

Der andere Gegenstand: Odysseus und Diomedes, welche die Pferde des Rhesos rauben, sollte diejenigen Talente begünstigen, denen Bewegung, Kraft und Tat besser darzustellen gelingt als stille Rührung des Gemüts.
5 Dieser Gegenstand war ebenfalls völlig bequem, und konnte den geschicktesten Künstler würdig beschäftigen, indem er Gelegenheit zu interessanten Gruppen und gewaltigen Wirkungen von Licht und Schatten gab. Nicht weniger günstig kontrastierten die Figuren in Hinsicht
10 ihres Charakters.

Die erste Preisaufgabe von 1801 sollte mehr als eine der vorhergegangenen das künstlerische Erfindungsvermögen in Tätigkeit setzen; denn das romantisch-heroische Sujet, Achilleus in Skyros, ist reich, und es entwickeln
15 sich aus demselben Motive der verschiedensten Art.

Achilleus im Kampf mit den Flußgöttern ist unstreitig eine Aufgabe noch höherer Art; weil sie aber, man möchte wohl sagen, auf der Grenze des Erhaben-Poetischen und Phantastisch-Wunderbaren steht, so will
20 sie nicht nur vom Künstler klar gedacht, sondern auch die Darstellung derselben mit einem glücklichen Griff des Geschmacks gehascht sein. Welches wir für die Ursache halten, daß keine der eingegangenen Darstellungen volle Befriedigung gewährte. Man beliebte deswegen für das
25 Jahr 1802 den ganz reinen Gegenstand Perseus und Andromeda, der ebenfalls sehr hoch steht und mit dem Wunderbaren, Schönen und Anmutigen noch das Pathetische verbindet.

Endlich wurde durch die Aufgabe fürs vergangene
30 Jahr beinahe das ganze Vermögen der Kunst in Anspruch genommen: einer rohen plumpen Riesenkraft schlaue Klugheit und mutiges Erkühnen gegenüber.

Soll dieser Gegenstand wahr und treffend dargestellt werden, so muß der Künstler ahnen lassen oder bedeuten:

daß der ungeschlachte Riese dem weisen Helden unterliegen müsse. Dadurch wird dem Beschauer eine große Wahrheit und Lehre symbolisch vor die Augen gebracht und ins Gemüt geprägt.

Wenn Menschen gegen Elemente kämpfen oder, von solcher Gewalt bedrängt, sich zu retten suchen, finden sich immer die günstigsten Gegenstände für bildende Kunst. Raphael gewann auf diesem Felde den Stoff sowohl zur Sündflut als zum Brand des Borgo.

Auch unsere Aufgabe, wenn sie im höchsten Sinne genommen wird, gehört eigentlich zu derselben Art. Dort erscheinen Menschen in Gefahr und trachten auf verschiedene Weise sich der Gewalt roher Naturkräfte zu entziehen; hier sucht Odysseus mit listig besonnenem Mut Polyphemos' Übergewalt zu bändigen. Das Element senkt sich schon und weicht der Manneskraft.

Oben erwähnte Bilder mögen vielleicht mehr Pathos, mehr Sinnlich- und Herzlichrührendes enthalten; unsere Aufgabe hingegen würde bei ebenso vortrefflicher Ausführung ohne Zweifel ergötzender für die heiteren unabhängigen Gemütskräfte sein. Ihr kommt zu statten, daß in Polyphemos das Element personifiziert erscheint, und der so herrlich kontrastierende Charakter des Odysseus, als triumphierende Hauptfigur des ganzen Bildes, dem Künstler nicht geringen Vorteil gewährt. Hingegen bleiben die Gesellen, wiewohl für sich interessant genug und zur Bedeutung unentbehrlich, doch in Absicht auf Ausdruck des Alters, des Geschlechts, der Bewegung, der Leidenschaft weniger mannigfaltig und anziehend darzustellen als die Figuren, welche von einer Wasser- oder Feuersnot bedrängt werden.

Anmerkungen



Von deutscher Baukunst (S. 3—13).

Dieser Aufsatz, der erste, in dem Goethe sich über bildende Kunst weit ausholend mitteilt, erschien im November 1772 als selbständige Flugschrift mit der Jahreszahl 1773 — „ein Blatt verhüllter Innigkeit," wie Goethe selbst wenig später (43, 4 f.) sagte. Und wirklich: „wunderlich war's, von einem Gebäude geheimnisvoll reden, Tatsachen in Rätsel hüllen, und von Maßverhältnissen poetisch lallen!" Die dithyrambische Sprache des jungen Goethe und die Unsicherheit seines kunstgeschichtlichen Standpunktes erschweren das Verständnis dieses Lobgesanges auf den gotischen Kirchenbaustil im Angesicht des Straßburger Münsters; und doch ist er eine der köstlichsten Früchte von Herders Einfluß auf Goethe. Voll feuriger Begeisterung wird der Gedanke verfochten, der deutsche Künstler und Kunstfreund bedürfe nicht der herkömmlichen, französisch-italienischen ästhetischen Theorien und Vorbilder, sondern er besitze an der alten deutschen Kunst, die auf echter und eigener Empfindung beruhe, den Schlüssel zur wahren Schönheit — eine Auffassung, die gegenüber der damals herrschenden doktrinären Kunstlehre einen kühnen Fortschritt bedeutet.

Das D. M. der Widmung = divis manibus (dem seligen Geiste) ist eine den altrömischen Grabmalinschriften entnommene Weiheformel. Dem Baumeister Erwin, der am 17. Januar 1318 starb und dessen Zuname „von Steinbach" legendarisch ist, werden mit Sicherheit nur Entwurf und Ausführung des ersten und zweiten Stockwerks der Westfassade am Straßburger Münster zugeschrieben; die unvergleichliche Anmut des reichen Schmuckes an diesen Teilen ist sein besonderes Verdienst, während er bei der Anordnung der Grundmotive französischen Vorbildern folgte.

Seite 3, Zeile 1. Goethe studierte in Straßburg vom April 1770 an und ging nach seiner Lizentiatenpromotion, die am 6. August 1771 stattfand, wieder nach Frankfurt. — Das Grab Erwins wird an der Nordseite des Münsters gezeigt.

S. 3, Z. 19. Vgl. „seine (hilfreiche) Hand bieten". Die Neigung zu ungewöhnlichen, nur zum Teil richtig archaisierenden Wendungen und Wortformen zeichnet diese Jugendschrift Goethes wie andere aus; so z. B. auch 8, 13 „beugen"; 11, 28 „verziehen" (= verzichtet); 13, 21 „bekleben" (für das ältere, selten transitive „bekleiben"); 38, 31 „des Prachts"; 39, 15 „geschlägelt" (vgl. das vulgäre „vorbeihauen"); 43, 19 „reichen". Wir geben diese jugendlichen Erzeugnisse (S. 3—44) hier nach den ersten Drucken; in den „Werken" erschienen sie zum Teil gar nicht, zum Teil in pedantischer Überarbeitung.

4, 5 ff. Aus diesen melancholischen Wendungen möchte man schließen, daß Goethe kurz vor seinem Aufbruch nach Wetzlar (Mai 1772), im vollen Unbehagen der Frankfurter Zwischenzeit, den Aufsatz zu schreiben begann.

4, 19 ff. Der gotische Stil des Münsters mußte dem Barockzeitalter, das durch Entfaltung breiter Flächen mit wuchtiger Gliederung zu wirken strebte, allerdings gegen das Gefühl sein. Aber Goethe, in seinem Eifer, tut dem Welschen doch Unrecht, wenn er ihm ganz allgemein gefühllose Nachahmung der Antike vorwirft. Nichts ist geistvoller empfunden als die produktive Nachschöpfung der Antike durch die italienische Frührenaissance, und selbst der gelehrte, streng nachmessende Vertreter der Hochrenaissance, Palladio, den Goethe später vergötterte, hat niemals unfrei kopiert.

5, 6 ff. Eingemauerte, d. h. halb aus der Mauer heraustretende Säulen, den Wandpilastern ähnlich, gab es schon in spätrömischen Bauten genug, und übrigens sind sie, unter dem Namen „Dienste", ein wesentliches Bauglied der Gotik, zu deren Ehre die italienische Baukunst hier heruntergesetzt wird. — Die Säulenreihen auf dem Vorplatze der Peterskirche in Rom sind Berninis kolossale, in Ellipsenform geführte Travertin-, nicht Marmorkolonnaden, deren hier ver-

kannter Zweck die Bildung des monumentalsten Forums auf Erden ist.

5, 17 ff. Aus mißverstandener Auffassung der Antike werden ästhetische Lehrsätze abgeleitet, an denen unbefangene Künstler zu Grunde gehen, ehe sie die Kunst selbständig erkannt haben. Goethe denkt hier an die Tyrannei von Hagedorns Ästhetik des Üblichen in den „Betrachtungen über die Mahlerey“, die er in der Schule Oesers an sich selbst kennen gelernt hatte.

5, 27. Der Abbé Marc-Antoine Laugier, den Goethe 6, 20 als „lieber Abt“ anredet, und dessen Essai sur l'architecture (Paris 1753) die uralte Hypothese wiederholt, daß die erste Hütte aus einem Dach auf Pfählen bestanden habe, wobei die Wände vergessen werden. Gerade diese aber erklärt Goethe mit Rücksicht auf das Klima für wichtiger, „gehöriger“ als Pfähle und Säulen.

6, 4. Eine deutsche Komparativbildung vom lateinischen primaevus, frühzeitlich.

6, 33. Das heilige Feuer reißt Goethe hin, die Anwendung von Säulen hier nur in wenigen Fällen zu gestatten, während er doch schon einige Zeilen weiter (7, 5 ff.) in einer prachtvollen Periode die auf der Anwendung zahlloser Säulen, Säulchen und Säulenbündel beruhende Wirkung des gotischen Stiles preist.

7, 17 ff. Der organische Spitzbogenbaustil, d. h. der Stil, bei dem der Spitzbogen nicht nur als Schmuck vorkommt, wie im arabischen Stil, sondern hauptsächlich als notwendiges Hilfsmittel zur Herstellung von Gewölben auf oblongem Grundriß, war im 13. Jahrhundert aus Frankreich und Deutschland nach Italien gedrungen, hatte sich dort, wo nicht eigentlich ein Bedürfnis nach ihm vorlag, willkürlich entwickelt und deshalb im 15. Jahrhundert, als die Renaissance sich Platz zu schaffen begann, den Spottnamen stilo gotico erhalten, was etwa mit „Barbarenstil“ gleichbedeutend ist. Diese Bezeichnung verbreitete sich rasch, nahm allmählich auch den von Goethe charakterisierten Sinn an und wurde erst im 19. Jahrhundert und in Deutschland, wo man sich

der germanischen Stammverwandtschaft mit dem Gotenvolke entsann, ein anerkannter Ehrentitel für den angeblich echt deutschen Baustil.

8, 2 f. Ohne sich im einzelnen davon Rechenschaft ablegen zu können, ahnt der junge Goethe das streng Gesetzmäßige in der gotischen Bauentwicklung. Hier zuerst steigt er in die Tiefe und urteilt nicht mehr bloß oberflächlich nach persönlich-willkürlichem Geschmack, wie in Frankfurt und Leipzig. Man könnte fragen, warum die Schönheit des Frankfurter Domes ihn nicht auch schon auf bessere Gedanken gebracht habe, wäre nicht bekannt, daß erst Herder in Straßburg ihm die Augen geöffnet hat.

8, 23 ff. Auch die romanischen Kirchen, die unter den „älteren" doch wohl verstanden sind, haben keineswegs willkürliche, sondern streng gegeneinander abgewogene Verhältnisse, es sei denn, daß sie verbaut sind. Aber verbaut, und zwar recht übel, ist auch die gotische Münsterfassade, was Goethe nicht bemerkt hat, von ihrem dritten Stockwerk an: der „Glockenplatz" ist ein später, trauriger Zwischensatz, und der allein ausgeführte nördliche Turm zeigt unter dem Helm ein schlimmes, ebenfalls improvisiertes Mezzaningeschoß, das die ganze Harmonie verdirbt.

9, 1. Es ist nicht nachgewiesen und übrigens auch nicht anzunehmen, daß die vier Spindeltürme, die den Nordturm umgeben und mit Plattformen abschließen, eigentlich in Spitzen endigen sollten. Sie stammen aus einer späteren Zeit, die die strenge Konsequenz des Ausbaues über Virtuosenstücken vergessen hatte. Immerhin durfte Goethe sich etwas darauf zu gute tun, daß er die Konjektur überhaupt in Betracht gezogen hatte.

9, 25 ff. Goethe konnte nicht wissen, daß die großartige volle Blüte des gotischen Bausystems von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts an zuerst in der Isle de France vor sich ging, so daß der Stil nicht eigentlich ein deutscher genannt werden darf, obgleich er diesseits des Rheines selbständig genug behandelt wurde. Aber Goethe war einer der ersten, die mit offenem Sinn das Herrliche des Stiles er-

kannten und ihn mit Stolz für das Vaterland in Anspruch nahmen: für diesen Irrtum mögen wir ihm dankbar sein.

10, 16 ff. Nicht allein im Gegensatz zu den flachen Schmuckformen des französischen Barockstils um 1770 und zu Oesers „weicher Lehre neuerer Schönheitelei“ empfindet Goethe die Gotik als energisch, sondern er verspürt an ihr, wie er im folgenden ganz richtig ausführt, die Macht der charakterisierten Tektonik, der inneren Notwendigkeit im System: diese erklärt er für das Werk des wahren Künstlers, dem er dann wohl den Namen Erwin geben mag, versetzt mit der ganzen „Rauheit“ des angeblich düster pfäffischen deutschen Mittelalters.

10, 34. Geflochtene Fasermatten mit Mustern.

12, 2. Seit 1764 baute Contant an der gewaltigen Kirche Sainte Madeleine in Paris, die in die gesamte Wirkung der forumartig angelegten Place de la Concorde hineingezogen werden sollte. Der einschiffige Bau, der sich jetzt im Äußeren als korinthischer Tempel darstellt und im Inneren drei hintereinander liegende flache Kuppeln über quadratischem Grundriß (also nicht deutsche, sondern byzantinisch-römische Gewölbe!) zeigt, wurde erst 1842 unter Louis Philipp vollendet und weicht von dem Plane Contants besonders dadurch ab, daß er keine von außen sichtbare hochgeführte Kuppel hat.

12, 10. Wie Erwin — und Hans Sachs (vgl. Bd. 1, S. 372) — so gilt Dürer dem jungen Goethe als Vertreter derben, deutschen, selbständigen Geistes. Es gab damals wenige, die ihn als solchen anerkannten. Der Verehrung Dürers blieb Goethe sein ganzes Leben hindurch treu, wenn er das auch nicht immer laut sagen mochte.

12, 12 ff. Die Kenner der Antike, von denen Goethe wohl nicht mit Unrecht fürchtet, daß öfters ihre einseitige Predigt die Entwicklung des natürlichen künstlerischen Empfindens nicht fördert, sondern verhindert. Damit ist nicht gesagt, daß Goethe in dieser Zeit warmer Begeisterung für die „charakteristische“, d. h. die von dem antikisierenden Idealismus unabhängige, Kunst die Antike selbst mißachtet hätte: nur war sie ihm damals noch nicht die für alles maßgebende Norm.

12, 24 ff. Das zum Schluß in schwungvollen Zügen hingeworfene Bild des Malers, der mit ehrlichen Augen aus überquellendem Herzen schafft, was ihn bewegt, und der berufen ist, den Menschen die Seligkeit der Götter, nämlich lebendige Schönheit statt abgeleiteter, zu zeigen, ist das wahrste Selbstbildnis des gereiften jungen Goethe.

Aus den Frankfurter gelehrten Anzeigen (S. 13—19).

Die Literaturzeitung, die unter diesem Titel bei Deinet erschien, erregte 1772 berechtigtes Aufsehen, da sie in diesem Jahrgange Männer wie Herder, Goethe, Merck und Schlosser zu Mitarbeitern zählte und dadurch offenkundig das Organ einer jugendfrischen Kampfpartei darstellte. Galt es doch, den Theorien und Dichtungen der alternden, an Empfindsamkeit kranken Zeit ins Gesicht zu leuchten und den Leuten die Augen über ihre Entfremdung von starken, natürlichen Gefühlen zu öffnen. In diesem Bestreben schlug Goethe einen besonders überlegenen Ton an; er verblüffte die Bildungsphilister dermaßen, daß ein starker Widerspruch des Publikums sich gegen das Blatt erhob und die Gruppe der Stürmer und Dränger schon am Ende desselben Jahres sich veranlaßt sah, aus der Redaktion auszuscheiden, worauf die Zeitung ihre Bedeutung verlor. Von Goethes Beiträgen ist die einzige auf die bildende Kunst bezügliche Anzeige hier aufgenommen; im übrigen vgl. Bd. 36.

Johann Georg Sulzer (1720—79), den man seinerzeit den Weltweisen nannte, ein geborener Schweizer, wirkte als Mathematiker und Philosoph in Berlin; seine Ansichten über Ästhetik gewannen die größte Verbreitung. Er ging von dem Grundsatz aus, die schönen Künste seien dazu da, allenthalben das Schöne und Angenehme aufzusuchen und es den Sinnen, der Einbildungskraft und dem Herzen darzustellen, um dadurch „die viehische Unempfindlichkeit“ zu verjagen, welche der unangebauten Seele natürlich sei. Indem er den Kunstgenuß als ein Mittel zur Erlangung von Tugend auffaßte, verirrte er sich in seichte Spekulationen und

verlor das Wesentliche aller Kunstbetrachtung, die Erkenntnis des Kunstwerks an sich und seine Auffassung als Erzeugnis einer selbständigen Künstlerpersönlichkeit, völlig aus den Augen. Deshalb fand auch seine berühmte „Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen .. Artikeln abgehandelt", Leipzig 1771 ff., eine Encyklopädie von weitestem Umfange und daher von erstaunlicher Oberflächlichkeit im einzelnen, keine Gnade bei Merck, ihrem Rezensenten in den Frankfurter gelehrten Anzeigen; er hielt sie mit Recht für ganz ungeeignet zu praktischem Gebrauch und gegenüber den Arbeiten von Lessing und Herder für veraltet. Als dann Sulzer 1772 einen Auszug aus der „Allgemeinen Theorie" erscheinen ließ, eben das Werkchen „Die schönen Künste in ihrem Ursprung", da übernahm es Goethe, das Unzeitgemäße solcher Arbeiten nachzuweisen.

14, 4 f. In Mercks oben erwähnter Rezension der „Allgemeinen Theorie"; die Gruppe der gleichgesinnten Literaten erklärte sich gern als solidarisch und einheitlich.

14, 32. Die scholastische Bildung teilte den Lehrstoff in sieben Wissenschaften, die man gegenüber den Handwerken „freie Künste" nannte; als solche werden gewöhnlich Grammatik, Arithmetik und Geometrie, Musik, Astronomie, Rhetorik und Dialektik aufgezählt, die untereinander wohl nicht eben eng verwandt sind.

16, 3. Goethe, dem die allgemein geltenden, aprioristischen Grundsätze von der angenehmen Harmonie in der Natur und von dem moralischen Zweck der Künste ein Greuel sind, fühlt sich und seine Freunde im Gegensatz zu der geschlossenen, einmütig predigenden Schule der Philosophen als einsame Kämpfer.

16, 4. „partikular" = einseitig.

16, 11. Zur ersten eigentlichen Triebfeder.

16, 23 ff. Mit diesen tiefsinnigen Worten spricht Goethe das aus, was zu allen Zeiten das Kennzeichen des schöpferischen Künstlers gewesen, aber keineswegs immer als solches verstanden worden ist. Wenn er dann im folgenden ausführt, wie der überkultivierte Mensch sich in abstrakten Emp-

findungen verliert, so schildert er damit die Alterskrankheit seiner eigenen Zeit, von der er sich zu befreien strebte.

17, 18. Eine Anspielung auf den reichen venezianischen Senator Pococurante in Voltaires Roman „Candide", der trotz aller verfeinerten Lebensgenüsse unbefriedigt bleibt.

18, 10. Nicht eigentlich ein Zitat aus Cicero, de Officiis, sondern eine Erinnerung an den Inhalt jener Schrift.

18, 32. Gerade den Kunstfreund, dem es Bedürfnis ist, das Kunstwerk in jeder Beziehung, nämlich in seiner Technik, in seinem besonderen Charakter und in seinem Gehalt an künstlerischen Ideen, zu begreifen, hatte Sulzer aus dem Schülerkreise des „Theoristen" gewissermaßen ausgeschlossen, indem er nicht für den „curiösen", sondern für den philosophischen Liebhaber schreiben wollte. Goethe fühlte sich selbst viel zu sehr als Künstler, als daß er dem „gaffenden Publikum" und den „Kennerchens" hätte ganz gerecht werden können.

19, 10. Die Herren aus der überirdischen Sphäre der „Tugendschöne", also Ästhetiker wie Batteux, Hagedorn und Sulzer, fanden das Mittel, durch das die Künste zur Tugend führen, doch schließlich in einer Anreizung der Sinnlichkeit, und zwar nicht der reinen, geistigeren, die das Auge in Farben und Linien, das Ohr in Tönen schwelgen läßt.

19, 13. Ein Selbstbekenntnis.

19, 25. Die Anschauung, zum Kunstverständnis müsse man nicht durch Spekulation, sondern durch eingehende, praktische Beschäftigung mit den Künsten und Kunstwerken vordringen, hat Goethe sein ganzes Leben lang beherrscht, und sie erklärt die enge Verwandtschaft seiner Kunsturteile mit den Grundstimmungen seiner verschiedenen Perioden.

Beiträge zu Lavaters Physiognomischen Fragmenten (S. 20—35).

Als Johann Kaspar Lavater (1741—1801), Diakon des Waisenhauses zu Zürich, die Zusammenstellung seines großen

Werkes „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, Leipzig und Winterthur, 1775 ff., 4 Bände 4°, ins Auge faßte und alle Freunde in seinem unermeßlichen Bekanntenkreise um Schattenrisse und Charakteristiken anging, bat er Goethe, mit dem er damals auf sehr vertrautem Fuße stand, um eine besonders ausgiebige Mitwirkung. Goethe ergriff seine Ideen mit einer gewissen Leidenschaft; versprachen sie ihm doch wichtige Aufschlüsse, weniger vielleicht über die menschliche Seele selbst, als über den Zusammenhang, der zwischen den Körperformen und -bewegungen einerseits und den Gemütsbewegungen und geistigen Formen anderseits bestehen mag, und er erhoffte von ihnen, daß sie „große Beiträge zur bildenden Kunst enthalten und dem Historien- und Porträtmaler unentbehrlich“ werden würden. Er ließ sich auch durch Lavaters von Schalkheit nicht freie Schwärmerei, durch seine verschwommene Ekstase und mangelhafte Logik nicht beirren, sondern gab sich auf eigene, knappere Weise den Untersuchungen hin, die ihn besonders der Malerei, nach deren tieferem Verständnis er rang, eine Zeitlang näherzuführen schienen. So agitierte, sammelte, zeichnete und schrieb er für Lavater mit Lust, redigierte manchen Bogen, kontrollierte die Kupferstecher, und nur allmählich verlor er das Interesse für ein Werk, dessen Grundgedanken und Ausführungen höchst dilettantisch waren, während er selbst mit der strengen Sachlichkeit eines Künstlers zu arbeiten sich gewöhnen wollte. Textbeiträge von ihm befinden sich im 1. und 2. Bande der „Physiognomischen Fragmente“; sie sind, nachdem Goethe selbst seine Mitwirkung als eine fast nur redaktorische erscheinen lassen wollte, durch neuere Untersuchung (v. d. Hellen, „Goethes Anteil an Lavaters physiognomischen Fragmenten“, 1888) in beträchtlichem Umfange festgestellt worden. In unserer Ausgabe wurden mehrere minder charakteristische Abschnitte daraus fortgelassen, insbesondere solche, die sich auf unbenannte Silhouetten beziehen. Die Erläuterungen zu den Kupfertafeln wurden zum Teil von Goethe und Lavater gemeinschaftlich verfaßt: die Sätze des letzteren

aber sind hier gänzlich ausgeschieden oder, wo dies nicht anging, in eckige Klammern gesetzt worden. Die zugehörigen Kupfer wurden nicht wiedergegeben; wer sich davon überzeugen will, wie wenig sie den Beschreibungen entsprechen, ja wie sehr sie durch ihre Unzulänglichkeit die Wirkung der auf ihnen beruhenden farbenreichen Seelengemälde schädigen, der findet sie außer im Originalwerk und v. d. Hellens Schrift z. B. auch in der Weimarischen Ausgabe, Bd. 37, Schluß.

20,1 ff. Dieser Abschnitt steht, wie auch der folgende, ganz am Anfang des 1. Bandes. Beide sind, wie auch 24, 23 ff., als „Zugaben" bezeichnet. Goethes Bestreben, das Gebiet des Physiognomisten zu erweitern (21, 6), deutet bereits auf ein heimliches Mißbehagen an Lavaters Unternehmen hin.

23, 4 ff. Benjamin West, 1738 in Amerika geboren, lebte als Hofmaler in London, wurde nach Reynolds Tod Präsident der Akademie daselbst und starb 1820. Der hier behandelte Ausschnitt aus seinem in der National Gallery zu London befindlichen „Orest und Pylades", der Darstellung der Freunde, wie sie der Priesterin Iphigenie als Opfer vorgeführt werden, zeigt in einem liegenden Oval die drei Männer bis unter die Schultern sichtbar.

23, 21 ff. Daß diese Umrißzeichnung wirklich ein Gemälde von Rembrandt wiedergibt, läßt sich nicht nachweisen und ebensowenig glauben.

26, 16 ff. und 27, 15 ff. Zwei nach rechts blickende Profilköpfe — eines alten bartlosen Mönches und eines jungen Weibes — beide im Werke Raphaels nicht aufzufinden.

28, 22 ff. Silhouette nach links.

28, 28 ff. Nach links gewendeter Kopf mit straffen, von einem Bande gehaltenen Haaren und straffem Bart, dem homerischen Typus allenfalls entsprechend. Das Original scheint eine Bronze zu sein.

29, 31 f. „der gewaltige, gewaltig ausgestreckt, dalag." Ilias XVIII, 26—27.

30, 15 f. Jean Philippe Rameau (1683—1764), berühmter Musiker, Onkel des heruntergekommenen Genies, das

Diderot in seinem Dialog „Rameaus Neffe" verewigt hat, vgl. Bd. 34, S. 49 ff. Profilkopf nach rechts gewendet, nach dem guten Kupferstich von J. G. Sturm nach Caffieri.

31, 9 ff. Nach rechts blickender Kopf eines älteren, bartlosen Mannes mit gelockten Haaren; Umrißzeichnung, vermutlich nach einem lebenden Modell.

31, 22 ff. Außer dem von Lips nach Rubens gezeichneten Brutus beruhen die folgenden historischen Bildnisse, die teils in Umrissen, teils in Schattierung gegeben sind, auf irgendwelchen antiken Originalen oder auf frei erfundenen Idealköpfen, die sie schlimm genug karikieren mögen. Aber je schlechter das Kupfer, desto schöpferischer ist Goethes Phantasie, die das aus der Geschichte lebhaft aufgefaßte Bild des Helden in Züge verkörpert, die sein Auge wahrlich hier nicht vorfand. — Über die Bedeutung der beiden letzten Abschnitte für Goethes Plan eines Dramas „Cäsar" siehe v. d. Hellen S. 211 ff.

Aus Goethes Brieftasche (S. 35—44).

Heinrich Leopold Wagner, der Dichter und Advokat aus Straßburg, der dort und in Frankfurt zu Goethes genialischem Freundeskreise gehörte, unternahm eine Übersetzung des Buches von Louis-Sébastien Mercier Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique, 1773. Er bat Goethe, das Werk mit Anmerkungen zu versehn, und Goethe, dem Merciers Angriffe auf das französische klassische Theater damals sympathisch waren, versprach seine Mitwirkung. Indessen verging ihm die Lust bald wieder; er fand, es sei an der Zeit, nicht mehr über die Form dramatischer Stücke zu reden, sondern durch Entwicklung des realistischen Theaters praktische Reformen einzuführen. (Vgl. Bd. 36.) Um aber sein Wort wenigstens insofern zu halten, daß er mit seinem Namen und einigen Beiträgen im Buche erschien, gab er unter dem Titel „Aus Goethes Brieftasche" einen Anhang, der zwar zu dem Theater von Mercier nicht die mindeste Beziehung hat, aber doch die Leser, „die einen Sprung über

die Gräben, wodurch Kunst von Kunst gesondert wird, nicht fürchten", befriedigen kann.

Etienne-Maurice Falconet (1716—91), ein geborener Schweizer, wirkte als Bildhauer in Paris, arbeitete aber 1766—78 in St. Petersburg, wo er für Katharina II. das berühmte Denkmal Peters des Großen schuf. Er hinterließ auch viele Schriften über die bildende Kunst. Der Titel von Goethes Aufsatz erklärt sich daraus, daß der ganze erste Abschnitt (36, 1—23) aus Falconets Observations sur la Statue de Marc-Aurèle et sur d'autres objets rélatifs aux Beaux-Arts, Amsterdam 1771, fast wörtlich übersetzt ist und der übrige Text sich über dieses Zitat verbreitet oder, genauer, daran anknüpft: ein Zusammenhang, dessen Aufklärung Goethe für überflüssig hält, indem er voll „harmloser Zutraulichkeit" (35, 25) dem Publikum den Aufsatz mit seinem an sich ganz unverständlichen Anfang so ohne weiteres hinreicht. Freilich ist der Gedanke, den Goethe, von Falconet sich entfernend, entwickelt, ein wahrhaft erlösendes Manifest, wie jene Rhapsodie über die deutsche Baukunst „ein Blatt verhüllter Innigkeit" und für alle künstlerisch schaffenden Zeiten gültig. Wer es nicht weiß, mag hier erkennen, daß der junge Goethe ebenso gesonnen war wie die tatkräftige Jugend von heute, während er in späteren Jahren zwar nicht das Ziel der künstlerischen Vollkommenheit, aber doch die Wege dahin anderswo suchte.

36, 1 f. Ces tons, cette transparence du marbre. Unter schwebenden Verbindungen, feinen Schwingungen (37, 1), heiligen Schwingungen und leisen Tönen (37, 11) — wofür Falconet den kurzen Ausdruck tons hat — versteht Goethe nicht nur die reichen Reflexe des milde glänzenden Marmors, sondern vorzüglich jene mannigfaltigen und wundersamen Veränderungen, welche die den Gegenständen anhaftenden Lokalfarben durch die Beleuchtung, insbesondere durch die sie umspielende Luft im Halbschatten und durch die Einwirkung benachbarter Farben im Kontrast, erfahren. Während Falconet sich gegen die wendet, welche dem Material, nämlich dem Marmor im Gegensatz zu dem Gips, einen besonders

großen Reiz auf den Künstler zuschreiben, und darauf hinweist, der Künstler schöpfe nicht aus dem Material, sondern aus der Natur seine Begeisterung und sein Gefühl, vertieft Goethe diesen Gedanken. Das Reizvolle der Natur, sagt er, ist das Leben in ihr, die ewig wechselnde, bewegliche Beleuchtung (vgl. Goethes eigne Anmerkung S. 36), und das geschärfte Auge des Künstlers sieht die Reflexe und Luftspiele, die der laienhafte Liebhaber mit Recht am Marmor bewundert, nicht bloß an diesem, sondern überall (37, 7 ff.), in der Werkstätte eines Schusters — wie Goethe selbst seine Herberge bei dem philosophischen Schuster in Dresden im Lampenlicht als ein Bild von Ostade oder Schalken erblickte, vgl. Dichtung und Wahrheit, Bd. 23, S. 128 u. 130 — oder in einem Stalle (wie Rembrandt) u. s. w. Der unendliche Reiz der Natur, fährt Goethe fort, hat alle wahrhaft großen Künstler zu unsterblichen Werken befähigt, indem er sie aufs innigste ergriff: ebenso empfindet auch jeder Laie in glücklichen Augenblicken den Zauber der Natur, aber ohne zunächst seine Ursachen zu verstehen. In diese dringt jedoch der Künstler ein: er lernte erkennen, daß die Erhebung der Seele auf dem Gefühl der Harmonie in der Natur beruht, oder daß, umgekehrt, die alles umfassende Harmonie der Natur das tiefe, schöpferische Gefühl im verständnisvollen Menschen auslöst (38, 2). Inneres Leben, echtes, warmes, natürliches Gefühl bedingt den Künstler; Angelerntes, Anempfundenes, das oberflächliche Übliche und Schickliche (38,26), das Akademische und die Philosophie Hagedorns, das alles lähmt seine Schaffenskraft.

39, 23 ff. Wenn Goethe ganz richtig hervorhebt, daß Rembrandt, um den Gegenstand sich und den Beschauern menschlich nahe zu halten, die Mutter Gottes als niederländische Bäurin bildete, und daß bei Raphael erst das Motiv der Mutterliebe die Madonnen natürlich macht, so greift er doch sehr mit Unrecht die alten naiven Altarbilder an, auf denen Maria mit mütterlichem Stolz ihr strahlendes Kind vorweist, eine Himmelskönigin in irdischer Armut.

39, 34. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf eine Radierung Rembrandts (Bartsch Nr. 46).

40, 12 ff. Ein übereifriger Ausfall, dem aber die bittere Wahrheit zu Grunde liegt, daß das Streben nach Richtigkeit in äußerlichen Dingen den Historienmaler gar leicht eben auch zu äußerlichen und lügenhaften Wirkungen verführt, während zum Herzen doch nur dringt, was vom Herzen kommt.

40, Anmerkung. Der Kupferstecher Hendrik Goud (1585 bis 1630) radierte unter andern dieses Gemälde seines Lehrers, des Frankfurter, später in Rom ansässigen Malers Adam Elsheimer (1578—1620). Es befindet sich jetzt in der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden als Nr. 1977. —

Als erste Wallfahrt nach Erwins Grabe kann die Schrift „Von deutscher Baukunst" (S. 3 ff.) gelten; nach einer zweiten fragen wir vergebens; diese dritte stammt aus dem Juli 1775, als Goethe mit den beiden Grafen Stolberg aus der Schweiz, wo er den Rheinfall bei Schaffhausen, den Züricher See und den St. Gotthard gesehen hatte (vgl. 42, 14 ff.), nach Straßburg gekommen war.

42, 18. Zitat aus Klopstocks Ode „Der Zürchersee".

42, 24 ff. Die drei Stationen, auf denen Goethe seine Gedanken sammelt, sind die Galerien des Münsters über dem ersten und dem zweiten Stockwerk an der Südseite des Fassadenbaues, sowie die Plattform auf der Höhe des dritten.

43, 2. „liebwärts": in die Gegend von Lili Schönemann, von der Goethe vergebens geflohen war.

43, 4. Von deutscher Baukunst, S. 3 ff.

43, 14. Der Verfasser des „Götz" und „Werther" war bei allen Völkern berühmt und von den Oberflächlichen unter seinen Lesern, den „Welschen", d. h. den Verächtern wahrer deutscher Kunst, überall mißverstanden worden.

43, 29. Der Dichter Johann Michael Reinhold Lenz (1750—92) stand zu Goethe seit der Straßburger Studentenzeit in freundschaftlichen Beziehungen, traf ihn jetzt wieder in Straßburg und folgte ihm bald nach Weimar.

44, 3 ff. Diese Definition, der abgeklärte Ausdruck einer für lange befestigten Überzeugung, ist das letzte Wort des jungen Goethe über bildende Kunst, eine gereifte Frucht von großer Schönheit.

Beiträge zu Wielands Teutschem Merkur (S. 44—70).

Die folgenden sechs Aufsätze erschienen zuerst in der von Wieland seit 1773 herausgegebenen literarischen Zeitschrift „Der Teutsche Merkur", und zwar waren daselbst im Jahrgang 1788 die Stücke „Baukunst" (S. 44 ff.) und „Material der bildenden Kunst" (S. 48 ff.) unter der gemeinsamen, wenig bezeichnenden Überschrift „Zur Theorie der bildenden Künste" zusammengefaßt, während die vier übrigen im Jahrgange 1789 verteilt wurden. Sie sind die ersten Versuche Goethes, seine italienischen Beobachtungen und Studien literarisch zu verwerten; vgl. seine Briefe an Heyne und Wieland vom 24. Juli und Ende August 1788.

44, 10. In seinen „Zehn Büchern von der Baukunst" (II, 1) entwickelt Vitruv seine Ansicht über die ersten Schutzbauten der Menschen und kommt später auf den Gedanken zurück, ein Gerüst aus Stämmen mit Lehmwänden und Laubdach sei das Vorbild späterer Kunstarchitektur geworden. Demgegenüber weist Goethe — unter dem Einfluß seines römischen Freundes Hirt — nach, die steinernen Tempel seien ursprünglich Übersetzungen entsprechend gebildeter hölzerner Tempel gewesen, und erklärt aus diesem Umstande die eigentümlichen Teile ihres Aufbaues.

45, 3. Um das Bild der Diana zu rauben.

45, 28. Vitruv IV, 3, Anfang. Goethe irrt mit der Annahme, der schlanke ionische Stil habe den schweren dorischen abgelöst: beide Stile entwickelten sich vielmehr zu gleichzeitiger Blüte, wie z. B. die Bauten auf der Akropolis zu Athen beweisen. Allerdings zog später der verfallende Baustil alle Maße in die Länge und veränderte so die klassischen Verhältnisse.

46, 25. So z. B. die Monolithe in der Vorhalle des Pantheons und die in Santa Maria degli Angeli zu Rom.

47, 13 ff. Um durch eine Analogie zu bekräftigen, daß eine höhere Kunstform aus Pietät ihre Motive einer niedriger stehenden entlehnen kann, wählt Goethe den gotischen Kirchenbaustil als Beispiel, indem er dessen Zierformen auf die

Schnörkel von hölzernen Schnitzaltären zurückführt. Das ist an sich grundfalsch, und im übrigen müssen wir staunen, daß Goethe, der 1772 in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst" das Organische im gotischen Stile wenigstens geahnt hatte, jetzt die organische Entwicklung des Maß- und Fialenwerkes aus dem Grundgedanken, sowie die innere Notwendigkeit der reichen Verzierung mit Krabben und Kreuzblumen u. s. w. so völlig verkennt. Aber freilich war Goethe, als er dies schrieb, noch ganz von Italien benommen und hatte dort gotische Bauten vor Augen gehabt, wie den Dom zu Mailand, an denen allerdings die Gotik fast nur als ein mißverstandener äußerlicher Schmuck erscheint oder wenigstens das konstruktive Prinzip unbillig verkümmert worden ist. Vgl. Brief an Karl August, Mailand den 23. Mai 1788.

48, 24 ff. Die im folgenden entwickelte Hypothese Goethes ist ein Einfall, der schwerlich jemals ernst genommen wurde, schon deshalb nicht, weil die ägyptischen Obelisken genau betrachtet durchaus keine parallel-epipedischen Prismen sind; vielmehr pflegen ihre Seiten zu konvergieren und Pyramiden ihre Spitze zu bilden.

50, 7 ff. Die folgende Darstellung des pompejanischen Dekorationsstils ist gar zu summarisch gehalten; insbesondere sind an ihr unrichtig die Angaben, daß die Zimmer in einer einzigen Grundfarbe gehalten zu sein pflegten, daß immer nur ein Mittelbild eine Wand geziert habe, und daß lebensgroße Figuren nicht vorkommen.

51, 20. Die ehemals im königlichen Palaste zu Portici befindliche Sammlung der in Herculaneum und Pompeji ausgegrabenen Kunstwerke ist jetzt, bedeutend vermehrt, im Museo Nazionale zu Neapel aufgestellt.

51, 28 ff. Die Tatsache, daß man in Pompeji einige aus der Mauer gesägte Bilder gefunden hat, wird mit größerer Wahrscheinlichkeit dadurch erklärt, daß das betreffende Haus zur Zeit der Katastrophe im Umbau begriffen war und gute Bilder seines früheren Schmuckes bei der neuen Ausstattung verwendet werden sollten.

52, 28. Diese Verteidigung einer Kunstgattung war

wohl erwünscht in einer Zeit, die mit Pedanterie verschiedene Rangstufen selbst für die Kunst bestimmte und festhielt.

53, 1. Thermen an der Via Labicana, in denen heute nur ganz unbedeutende Reste von Verzierungen erhalten sind.

53, 19 ff. Die Verzierungen, mit denen Raphael alle Pfeilerflächen und Gewölbeteile der Loggien unter Mitwirkung des Giovanni da Udine, des Francesco Penni u. a. überzog, haben reine Renaissanceformen, die auf antiken Vorbildern beruhen: sie heißen eigentlich Grottesken, weil eben diese Vorbilder, nämlich Wandmalereien und Marmorfriese, bei Ausgrabungen, aus Gewölben und Höhlen (grotte) hervorgekommen waren. Arabesken (und Mauresken) sind genau genommen nur die aus arabisch-maurischen Flächenmustern abgeleiteten Schmuckformen.

53, 31. Man zeigte im Park der Villa Borghese ein angeblich von Raphael ausgemaltes und bewohnt gewesenes Häuschen; bei seiner Zerstörung kamen die Bilder in die Galerie Borghese.

54, 16 ff. Wenn im Gegensatz zu der leidenschaftlich schwärmenden und ebenso heftig eifernden Kunstliebe des jungen Goethe jetzt nach den schweren inneren Kämpfen des ersten Dezenniums in Weimar und nach der italienischen Reise das Streben nach geläuterter und begründeter Kunstanschauung den nicht mehr jugendlichen Mann erfüllt, so spiegelt sich dieser Zustand natürlich in seinen Schriften wider: die ersten Aufsätze im Teutschen Merkur beschäftigten sich mit Spezialfragen technischer und kunsthistorischer Art, der vorliegende und der folgende suchen ästhetische Probleme mit der gleichen wissenschaftlichen Ruhe zu lösen.

55, 22 ff. In dem neueren Sprachgebrauche haftet dem Worte „Manier“ eine gewisse Geringschätzung an, die Goethen, wenigstens hier, fernliegt: er faßt „Manier“ mit Anerkennung als die persönliche Ausdrucksweise eines Künstlers; wir nennen „manieriert“ die künstlerische Ausdrucksweise, die mit oberflächlicher Auffassung zwar persönlich geschaffene, aber doch schematische Formen, ohne Achtung und Gefühl für die Eigenart der gerade vorliegenden Auf-

gabe, verwendet, und halten das Persönliche an ihr, gegenüber einem wahrhaften persönlichen Stil, für nicht eben gewichtig.

58, 9. Jan van Huysum (1682—1749) lebte als Landschafter und Blumenmaler in Amsterdam und war berühmt wegen seiner genauen, freilich etwas harten und unmalerischen Nachbildungen von Blumen, Früchten, Insekten in sorgsam angeordneten Stilleben. Poetischer und freier im Vortrage, aber ungleichmäßiger in ihren Leistungen war die gepriesenste aller Blumenmalerinnen, Rachel Ruysch von Amsterdam (1664—1750), eine Schülerin des de Heem.

60, 1 ff. Karl Philipp Moritz, geb. 1757 zu Hameln, führte ein wechselvolles Leben und starb als Professor der Ästhetik in Berlin schon 1793; sein psychologischer Roman „Anton Reiser", 1785 ff., ist das autobiographische Denkmal seiner sympathischen Persönlichkeit. Goethe lernte ihn in Rom kennen und lud ihn 1788 zu sich nach Weimar, wo er an der Durcharbeitung der hier angezeigten, schon in Rom vorbereiteten populären Schrift tätigen Anteil nahm. Mit den vorgetragenen Ansichten erklärte Goethe sich so völlig einverstanden und er war an ihrer Entwicklung so stark beteiligt gewesen, daß seine Darstellung der Hauptgedanken hier mit Recht unter seinen eigenen Werken erscheint. Der Satz: „ruhige Betrachtung der Natur und Kunst als eines einzigen großen Ganzen" bilde uns allein zum wahren Genuß des Schönen (63, 8 ff.), blieb für ihn eine Lebensregel.

64, 22 ff. Es handelt sich um die Folge von 13 Figuren, die, wie man annimmt, Marcantonio Raimondi, der berühmte römische Kupferstecher im Anfang des 16. Jahrhunderts, nach Raphael gestochen hat, oder vielmehr nach den von Raphael nur entworfenen, von einem anderen Meister grau in grau gemalten Gestalten in der Sala degli Palafrenieri des Vatikans; vgl. Bartsch, Peintre-Graveur, Nr. 64—76, wo aber die Reihe anders als hier geordnet ist. — Johann Peter Langer, der die seltenen und teuren Stiche Marcantons in billigen Kopien von seiner Hand herausgab, war 1756 geboren und 1789 Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf; er starb 1824

als Direktor der Akademie in München. Sein Hauptgebiet war die Historienmalerei im Sinne des französischen Klassizismus; als Kupferstecher trat er weniger hervor. — Goethes Beschreibung der Blätter ist ein Meisterstück kurzer, eindringender Charakteristik und zugleich die beste Anleitung zu ihrem Genusse.

Kunst und Handwerk (S. 70—74).

Dieser Aufsatz wurde zum ersten Male in der Weimarischen Goethe-Ausgabe, Bd. 47, S. 55 ff., gedruckt; das nicht datierte Manuskript aus dem Nachlaß ist dort irrtümlich mit einem 1797 geplanten „Schema von Kunst und Handwerk, bezüglich auf die innere Dekoration eines Schlosses" in Verbindung gesetzt. Vorliegende Skizze enthält eine solche Beziehung nicht und ist als Entwurf eines Aufsatzes anzusehen, der sich den sechs vorhergehenden (S. 44—70) anschließen sollte, gleich ihnen ein Nachklang der italienischen Reise.

71, 10. Wenn Goethe empfand, daß das 18. Jahrhundert über der Ausbildung des aufklärenden Verstandes die selbständige Entwicklung des Auges zu höherer künstlerischer Kultur verabsäumt hatte, so müßte ihm die Verfeinerung des Gesichtes, wie sie in unseren Tagen vor sich geht, nicht unwillkommen gewesen sein.

72, 16. Die Skulpturensammlung und die Gemäldegalerie der Familie Borghese in Rom wurden (trotz 72, 22 f.) neuerdings Eigentum des italienischen Staates. Sie enthalten noch heute unvergleichliche Meisterwerke, wie Raphaels „Grablegung", Correggios „Danae" und Tizians „Himmlische und irdische Liebe".

73, 22 ff. Die antik geformten Wedgwood-Gefäße, die mit zarten, halbdurchsichtigen Reliefs von weißer Farbe auf meist blauem Grunde von stumpfem Ton die Wirkung von Kameen nachahmen, und die farbigen Kupferdrucke, eine reizvolle Spezialität des 18. Jahrhunderts besonders in England und in Frankreich, sind noch heute beliebt und gesucht, da wir über das Künstlerische an ihnen gern vergessen, daß

sie nicht eigentlich Einzelschöpfungen sind, sondern gleichsam familienweise hergestellt werden.

73, 29. Goethe denkt vermutlich an die Ankündigung eines der zu jener Zeit nicht seltenen Unternehmen, die auf billige Herstellung von ansehnlichem Wandschmuck abzielten und die, ohne sich auf die Dauer halten zu können, die Erfindung des sogen. Ölfarbendruckes vorbereiteten. Daß durch sie die wahre Kunst unaufhaltsam würde vertrieben werden, war eine unbegründete Sorge: hat doch nicht einmal die Photographie, die bisher viel künstlerischere Nachbildungen lieferte als die meisten Buntdruckverfahren, die Fruchtbarkeit der Maler eingeschränkt.

Ältere Gemälde (S. 74—84).

Diese Aufzeichnungen eines ernsthaften und aufmerksamen Dilettanten in der Kunstgeschichte, von denen wir nicht annehmen werden, daß sie objektiv durchaus richtig und zuverlässig sind, schrieb Goethe während seines zweiten Aufenthaltes in Venedig nieder, als er im Frühling 1790 die Herzogin Amalie aus Italien abholte und sie dort wochenlang erwartete.

74, 7. Die Arbeiten byzantinischer Künstler, unter deren Fingern die antiken und die altchristlichen Formen, besonders seit dem 9. Jahrhundert, zu leblosen Formeln erstarrten, ersetzten oft nicht nur in Venedig, sondern während des frühen Mittelalters auch in ganz Italien und überhaupt im Abendlande nationale Werke höfischer und kirchlicher Kunst. In der griechisch-orthodoxen Kirche gelten sie heute noch als kanonisch. Die Bilder sind mit Temperafarben, die ein nachgedunkelter Firnis jetzt gewöhnlich sehr schwer erscheinen läßt, meist auf Goldgrund gemalt und in allem Beiwerk mit Gold überladen, was indessen ihrem monumentalen, strengen Charakter keinen Eintrag tut.

74, 10 ff. Am Ikonostas, der Bilderwand, die den Altarraum absondert, in S. Giorgio degli Greci.

74, 20. Vielmehr umgekehrt; die Herrscherfamilien wurden nach den geheiligten Typen stilisiert.

75, 8. Byzantinische Bilder mit ganzen Figuren von Lebens- und Überlebensgröße finden sich sowohl auf Tafeln als in Wandgemälden und in Mosaiken; freilich nicht gerade in S. Giorgio degli Greci.

75, 14. Dieser aus Venedig stammende Maler, der 1461 starb, war nicht sowohl in seiner Heimat als in Mittelitalien tätig; ihm wird neben Antonello da Messina ein Anteil an der Einführung der Ölmalerei zugeschrieben. Mit dem byzantinischen Stil hat er so wenig mehr zu schaffen, daß nicht ersichtlich ist, warum Goethe meint, die Künstler hätten sogar noch über seine Zeit hinaus den angeblich byzantinischen Begriff von der Heiligkeit der Tafel als solcher aufrecht erhalten.

75, 15. Der große Übergangsmeister Giovanni Bellini, der hoch in den Achtzigern 1516 starb, nachdem er die Blüte der venezianischen Renaissancemalerei herangezogen hatte.

76, 3 ff. Profangeschichtliche Bilder dieser Maler sind allerdings nicht häufig, doch haben sie, außer weltlichen Bildnissen, genug mythologisch-allegorische Gemälde hinterlassen, und Meister wie Gentile Bellini, der Bruder Giovannis, und Carpaccio haben die „Geschichten" (Legenden) keineswegs auf Darstellungen von Predigten zurückgeführt. Man denke nur an Gentiles „Auffindung der verlorenen Reliquie in einem Kanal von Venedig", an seine „Prozession auf dem Markusplatz", an seinen „Empfang venezianischer Gesandten in Konstantinopel", oder an Carpaccios an Genreszenen so reiche Ursula-Legende.

76, 11 ff. Mitglieder dieser Familie waren im 15. Jahrhundert die Stützen der Malerschule von Murano und blieben noch im 16. unter den Venezianern bedeutend. — Weder Tintoretto (1518—94), noch Tizian (1477—1576) hatten in ihren Anfängen Szenen mit kleinen Figuren in der Art byzantinischer Tafeln gemalt, vielmehr sind die ältesten ihrer uns bekannten Werke schon in Lebensgröße oder annähernd in diesem Format gehalten. — Unter der Schule der Schneider versteht Goethe vermutlich die Scuola S. Rocco. — Das „große Altarblatt in den Fraris" ist die auch im folgenden er-

wähnte gewaltige Madonna der Familie Pesaro von Tizian in der Kirche Santa Maria Gloriosa degli Frari.

76, 26. Stifterbildnisse erscheinen bereits auf altchristlichen Mosaiken, z. B. in S. Vitale zu Ravenna, wo Justinian und Theodora mit ihren Hofstaaten abgebildet sind.

77, 15. Ein solches ist heute nicht mehr bekannt.

77, 19. Paolo Caliari von Verona (1528—88) führte eine wesentliche Steigerung des dekorativen Prunkes in die venezianische Malerei ein, die besonders in der Darstellung von üppigen Gastmählern, z. B. der Hochzeit zu Kana oder des Festes bei dem Pharisäer, zur Geltung kam.

78, 25. Die Sitte, bestellte Heilige auf ein Bild zusammenzumalen, ist bis auf den heutigen Tag nicht veraltet.

79, 25. Das Verfahren, dunkle Lasuren auf eine durchleuchtende, helle Untermalung zu setzen.

80, 5. „Alla prima" = Malerei ohne Untermalung.

82, 7. „Akkordieren" = Abtönen, Zusammenstimmen.

82, 13. Dieses Gemälde ist 1867 mit der Capella del Rosario, einem Anbau der Kirche SS. Giovanni e Paolo, verbrannt, aber in Nachbildungen erhalten.

Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke (S. 84—91).

Die Handschrift dieses Gesprächs ist vom 18. August 1797 datiert, gedruckt wurde es zuerst im 1. Stücke der „Propyläen", deren 1. Band 1798 erschien. Es gehört in den Gedankenkreis der Einleitung zu dieser Zeitschrift (S. 102 ff.), indem es davon überzeugen will, daß die Kunst nicht auf eine grobe Täuschung des Beschauers durch platte Nachahmung der Natur abziele, sondern in dem künstlerisch Gebildeten, dem es um eine solche Täuschung auch gar nicht zu tun ist, den Begriff und den Genuß einer höher entwickelten Natur erwecken wolle. Im Anfange freilich werden wir uns der Führung Goethes kaum überlassen, da er mit einer uns nicht mehr möglichen Gleichgültigkeit gegen geschmacklose

Theaterdekorationen verlangt, wir sollten an der roh auf die Kulissen gemalten Menschenmenge, die doch in ihrer fratzenhaften Starrheit zu den lebenden, bewegten Schauspielern vor ihr einen unerträglichen Gegensatz bilden muß, keinen Anstoß nehmen; hielten wir doch auch, sagt er, die gemalte Architektur und die Requisiten, selbst die Reden und Gesten der Spieler nicht für echt. Ein Trugschluß, der eigentlich nur eines sophistischen Anwaltes würdig ist, weil es sich bei dem Widerspruch gegen die Kulisse nicht um Echtheit, sondern um Häßlichkeit handelt.

Seit 1730 hatte Gottsched durch seine „Kritische Dichtkunst", seit 1740 durch die „Deutsche Schaubühne" den Kampf gegen die Unnatur der Oper geführt und dagegen die Unnatur seines angeblich klassischen Dramas empfohlen.

89, 5. Gemeint ist Zeuxis (um 400 v. Chr.).

Über die Gegenstände der bildenden Kunst (S. 91—95).

Ein wahrscheinlich für die „Propyläen" gedachtes, aber erst in der Weimarischen Ausgabe (Bd. 47, S. 91 f.) gedrucktes Konzept, dessen Manuskript am 13. Oktober 1797, in der Schweiz, abgeschlossen wurde. Es ist also auf der Reise von Goethe diktiert worden; daraus und aus dem Mangel an einer über die erste halbe Seite hinausgeführten Revision mögen sich die zahlreichen Schwierigkeiten sowie die stilistischen Unvollkommenheiten des doch wertvollen Textes erklären. Der Inhalt ist, kurz gefaßt, folgender: der Künstler sollte nur solche Gegenstände darstellen, die sich deutlich und bestimmt darstellen lassen; am besten also direkt sinnfällige, nicht abstrakte. Dergleichen Gegenstände erscheinen entweder in natürlicher, gewöhnlicher Form, wie sie im realistischen, z. B. niederländischen Bilde wiedergegeben wird, oder in idealischer, d. h. in einer vom Individuellen völlig entkleideten Form, die bei den Griechen am höchsten entwickelt wurde. Beide Erscheinungsformen erklären sich beim ersten Anschauen unmittelbar von selbst und sind insofern die vollkommensten. Minder günstig sind die Gegenstände, die nur dann ganz

klar werden, wenn sie in Zyklen vereint erscheinen, wie z. B. eine einzelne Figur aus der Gruppe der Niobiden oder eine historische Handlung (als Bruchteil einer Folge von Handlungen, die man kennen muß, um eine einzelne ganz zu verstehen). Doch müssen wir bei Kunstwerken nicht nur auf den Gegenstand, sondern auch auf den Geist des Behandelnden achten; und da zeigt sich, daß tiefes Gefühl (das übrigens leicht an Mystik grenzt) zum Idealen neigt, flaches Gefühl aber zum unbedeutend Sentimentalen. Am wenigsten Gutes kann man von Allegorien erwarten, weil diese, auf dem Verstande beruhend, den Geist von dem, was zunächst für die Augen dargestellt ist, ablenken. Ebensowenig darf der Maler poetisieren, d. h. statt der Augen vielmehr die Einbildungskraft beschäftigen. — Vgl. zu 112, 4.

93, 15 ff. Giulio Romano, der Schüler Raphaels, (1492—1546) komponierte einen Triumphzug Kaiser Sigismunds als Vorlage für einen gewebten Teppich; dieser Karton befindet sich im Louvre.

95, 7. Heinrich Füeßli, geb. zu Zürich 1742, bildete sich unter Reynolds in London zum Maler aus und starb als Direktor der dortigen Kgl. Kunstakademie 1825. So berühmt seine historischen Gemälde ehemals waren, so rasch wurde er vergessen.

95, 8 f. Auf wen insbesondere dieser Ausfall zielt, läßt sich nicht sagen. Gemalte Philosophie war am Ende des 18. Jahrhunderts nicht weniger beliebt als die früher herkömmlichen Allegorien, und sie war schwerer verständlich, weil der gewohnte Apparat von Göttinnen u. s. w. für sie nicht ausreichte. 1796 geriet Asmus Carstens sogar in den Verdacht, die Ideen Kants in allegorischen Bildern darstellen zu wollen: mit Raum und Zeit hat er es, auf seine Art freilich, wirklich versucht.

Über die Ausbildung eines jungen Malers (S. 95—100).

Die beiden folgenden, unter dieser Überschrift hier zusammengefaßten Stücke sind zwar ihrer Überlieferung nach

nicht äußerlich verbunden, aber innerlich zusammengehörig. Das erste stammt, wie der vorige Aufsatz „Über Gegenstände der bildenden Kunst“, von der Herbstreise 1797 und wurde in Stuttgart am 4. September beendigt; es gehört ebenfalls zu den Vorarbeiten für die „Propyläen“, erschien jedoch erst in den „Nachgelassenen Werken“. Das zweite Stück ist ein nicht für den Druck bestimmtes und erst in der Weimarischen Ausgabe (Bd. 47, S. 249 f.) veröffentlichtes Gutachten über die Leistungen eines Stipendiaten, freilich bereichert durch Entwicklung von allgemeineren Gesichtspunkten, unter denen der Rat, ein Maler solle vom Bildhauer Formgefühl lernen, sich mit dem Inhalt des ersten Stückes deckt. Die Datierung des Gutachtens (1798) ergibt sich daraus, daß die im Anfang erwähnte Sendung von Zeichnungen, die zu der Ausstellung der Zeichenschule am 3. September, dem Geburtstage Karl Augusts, eingetroffen sein muß, die erste des im Herbst 1797 nach Wien gegangenen Jagemann war.

95, 17. Diese notwendigen Kenntnisse werden neuerdings auf allen Kunstschulen und Akademien auch den Malern beigebracht, und das sorgfältig ausgebildete Auge lernt auch ohne Modellieren eine Form genau zu erfassen. Daß ein Maler die Figuren, die er in einem Bilde anbringen will, sich erst in Ton oder Wachs ausarbeitet und sie bekleidet, wie manche gelegentlich taten, dürfte jetzt wohl nur noch ganz ausnahmsweise vorkommen. Auf die Beherrschung der Form, im Sinne der Antike, legt Goethe, die Farbe minder beachtend, einen solchen Wert, daß er sogar (96, 15 ff.) die Behauptung wagt, kein Maler werde sich je unsicher fühlen, wenn er erst der Plastik sicher sei.

96, 21. Ferdinand Jagemann (1780—1820) war ein Weimaraner und so glücklich begabt, daß der Herzog ihn längere Zeit unterstützte; auch Goethe verfolgte seine Entwicklung mit dauerndem Interesse. Er hielt sich in Wien, später in Paris auf und lebte dann in Weimar, wo er seit 1810 mehrere Goethe-Bildnisse gemalt hat.

96, 28. Christoph Maurer von Zürich (1558—1614), als Zeichner und Holzschneider ein später Nachkomme von Holbein.

96, 29. Domenico Zampieri (1581—1641), von Bologna, ein Meister, der von der Art der Carracci ausging und in Rom eine große Tätigkeit entwickelte.

97, 12 ff. Goldene Worte, in deren Sinn zu arbeiten die Kunstschulen leider erst vor wenigen Jahrzehnten begonnen haben.

98, 17. Dem Zufälligen, das gerade bei der Beleuchtung sehr glücklich festgehalten werden kann.

Über strenge Urteile (S. 100—102).

Abermals ein für die „Propyläen" bestimmtes und erst in der Weimarischen Ausgabe (Bd. 47, S. 49 f.) gedrucktes Schriftstück. Es kennzeichnet sich durch seine programmatischen Sätze als Fragment einer Einleitung in die Propyläen (vgl. das folgende Stück und die schematischen Entwürfe zu demselben, Weim. Ausg. Bd. 47, S. 278 ff.). Anderseits deutet der Eingang auf eine geplante Abhandlung über den Dilettantismus in allen Künsten, zu welcher Goethe und Schiller im Sommer 1799 gemeinsame Studien machten. Die Arbeiten daran gediehen jedoch beiderseits nicht über Schemata hinaus, die dann erst nach Goethes Tode von Riemer willkürlich genug überarbeitet und den „Nachgelassenen Werken" einverleibt wurden (vgl. Hempelsche Ausg. Bd. 28, S. 159 ff., Weim. Ausg. Bd. 47, S. 299 ff.).

Einleitung in die Propyläen (S. 102—124).

Über die Entstehung und Ausführung des Planes, in einer Zeitschrift von einem bestimmten Standpunkte aus das ganze Gebiet der bildenden Kunst für ein Publikum von Kunstfreunden und Künstlern zu behandeln, ist in der Einleitung dieses Bandes (S. XIII) das Nötige gesagt worden. Unsere Ausgabe enthält sämtliche Beiträge Goethes zu den „Propyläen", nicht jedoch eine in die Weimarische Ausgabe Bd. 47, S. 35 ff.) aufgenommene referierende Anzeige der ersten drei Propyläenhefte, die in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung vom 29. April 1799 erschien.

103, 32 f. Im Plane des Ganzen trat zu Goethe wesentlich beratend Schiller, wesentlich mitarbeitend Heinrich Meyer. Vgl. über diesen Einleitung S. XIII. Auf Wilhelm von Humboldt, der 1794—97 meistens in Jena gelebt hatte, rechnete Goethe, ohne von ihm mehr als einen Aufsatz zu erhalten.

106, 11 ff. Vgl. die im Juni 1797, also in der Zeit der Propyläen-Vorbereitung gedichtete „Zueignung“ zum „Faust“, Strophe 3.

111, 15. In seiner „Farbenlehre“ führte Goethe diese Gedanken später aus, ohne daß er seine Vermutung zu allgemeinerer Anerkennung hätte bringen können.

112, 4. Von Heinrich Meyer, „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“, der Goethes Ausführungen über dieses Thema (vgl. S. 91—95) ersetzte.

113, 9. „Über Laokoon“, s. S. 124—137.

115, 2. Goethe nennt von dem Standpunkt der griechischen Plastik aus formlos alles, was nicht reine, abgeklärte, unpersönliche Gestalt hat, und diese zu erreichen fehlte es den Nichtgriechen von jeher sowohl an Befähigung als an Willen.

116, 4. Daß die Neueren die Alten nicht erreichen, ist kein Wunder: noch nie hat eine Zeit die Maximen einer früheren so völlig aufgefaßt und innerlich erlebt, daß sie nach ihnen hätte Gültiges schaffen können.

119, 23 f. Hier wolle man sich erinnern, daß, als Goethe schrieb, die Kenntnis zahlreicher Originale, die wir auf häufigen Reisen leicht studieren können, selten war, und daß Nachbildungen, die uns in reichstem Maße und bester Ausführung zur Hand sind, damals nur in unzuverlässigen Kupferstichen und Holzschnitten oder Handzeichnungen das Urteil bildeten und das Gedächtnis unterstützten.

123, 21 f. Die Plünderung der italienischen Staaten, denen Napoleon nach seinem siegreichen Feldzuge von 1796—97 die Auslieferung ihrer bedeutendsten Kunstwerke abzwang. Entstand dadurch in Paris ein Museum ohnegleichen (das später durch die Beute aus anderen Ländern noch vermehrt wurde) und dem dort weilenden Kunstfreunde ein unermeß-

liches, aber zugleich bequemes Arbeitsfeld, so war doch eben der lokale Zusammenhang der Kunstwerke gelöst und damit auf der anderen Seite viel verloren.

Über Laokoon (S. 124—137).

In der „Einleitung in die Propyläen" (113, 9) hatte Goethe eine ausführlichere Abhandlung über den Zusammenhang von Klarheit und reiner Wirkung eines Kunstwerks versprochen, und so eröffnete er die „Propyläen" mit dem schon im Juli 1797 vorbereiteten, am 7. Juni 1798 vollendeten Aufsatz „Über Laokoon". Die unmittelbare Veranlassung zur Ausarbeitung dieser Studie war eine in Schillers „Horen" erschienene Abhandlung des Archäologen Hirt, der in Rom mit Goethe verkehrt und ihn bei seiner Übersiedelung nach Berlin (im Juni 1797) besucht hatte. Darin wurde gegenüber Winckelmann und Lessing behauptet, Laokoons Leidensausdruck sei nicht zum Seufzen gedämpft, sondern vielmehr aufs äußerste, nämlich bis zum Todeskampf, gesteigert; überhaupt sei nicht idealisierte Schönheit, sondern Charakteristik das höchste Streben der antiken Kunst gewesen. So wenig Goethe dieses zugeben konnte, so unbefangen blieb er doch gegenüber dem Kunstwerk selbst und fand einen Mittelweg, indem er die realistische Charakterisierung des physischen Leidens und der gegebenen Lage anerkannte, aber doch in der Anordnung der Gruppe die Forderungen des Idealismus, wie er ihn auffaßte, erfüllt sah.

124, 22. Die berühmte Gruppe des Vaters, der zwischen zwei Söhnen im Kampfe gegen die beiden Schlangen, die alle drei umschlingen, erliegt; die nachhomerische Sage läßt den Apollopriester Laokoon auf diese Weise untergehen, weil er gegen die Einholung des hölzernen Rosses in die Mauern von Troja geeifert und dadurch Poseidon erzürnt hatte. Die bekannteste Erzählung dieses Vorgangs findet sich in Vergils Aeneis, II, 201 ff. Das Marmorwerk wird von Plinius (Naturalis Historia XXXVI, 4, 11) den rhodischen Künstlern Agesandros, Polydoros und Athanodoros zugeschrieben, doch

weiß man nicht, ob es ein Original aus der Diadochenzeit oder nicht vielmehr eine Nachbildung aus der Zeit des Titus, dem es gehörte, ist. Es wurde 1506 in Rom auf dem Esquilin gefunden, von Montorsoli nicht ganz richtig ergänzt und im Belvedere des Vatikans aufgestellt; 1798 befand es sich in Paris, von wo es erst 1815 nach Rom zurückkehrte.

125, 6 f. Eine Rangordnung der Kunstwerke nach ihren Gegenständen ist uns heute, da die dogmatisch-ästhetische Bildung ihre allgemeinere Bedeutung verloren hat, kaum noch Bedürfnis: wir werden also Goethes Standpunkt als einen historisch gewordenen achten.

126, 5. Goethe unterscheidet eine sinnfällige Schönheit, die er Anmut nennt, von der geistigen Schönheit, der er, als der eigentlichen, diesen Namen läßt. Diese Unterscheidung ist besonders deshalb wichtig, weil wir unter Anmut etwas ganz anderes zu verstehen pflegen, nämlich eine heitere, milde, liebenswürdige Schönheit im Gegensatz zu der ernsten, erhabenen, monumentalen.

128, 17 ff. Der „Dornauszieher", eine antike Statue, die sich in Bronze im Museum des Konservatorenpalastes zu Rom, in Marmor an mehreren Orten befindet; die Ringer sind eine antike Marmorgruppe in der Tribuna der Uffizien zu Florenz; unter den Gruppen in Dresden sind vermutlich zwei Darstellungen von Faunen mit Hermaphroditen gemeint, die sich dort befinden.

129, 11. Mit dieser Lehre vergleiche man Lessings unfruchtbares Dogma vom fruchtbaren Moment, in seinem „Laokoon".

130, 15. Goethe scheint von einer bei der Aufstellung in Paris beabsichtigten Restauration oder Überarbeitung der Gruppe gehört zu haben.

136, 7 ff. Über die Niobiden schrieb später Heinrich Meyer in den „Propyläen"; die Gruppe des Farnesischen Stiers blieb unbesprochen. Daß uns unter den Antiken nur wenige pathetische Skulpturen bekannt sind, würde Goethe nicht sagen, wenn er den Pergamonfries und so manche neuere Ausgrabung gesehen hätte. Überhaupt beruhen seine

ästhetischen Urteile ja auf einem nicht eben umfangreichen Material, und wir bewundern immer von neuem seine geniale Intuition, die trotz der beschränkten Hilfsmittel so oft das auf die Dauer Gültige erkennt.

136, 14. Das schauderhafte Ende Milos, des berühmten Athleten von Kroton, ist von Falconet (vgl. die Anmerkung S. 298) in einer Marmorgruppe, die sich in Paris befindet, dargestellt worden.

136, 24. Durch nichts ist die Annahme gerechtfertigt, daß zwischen jener Stelle Aeneis II, 201 ff. und der Gruppe ein ursächlicher Zusammenhang bestehe.

137, 4. Laokoon hatte seiner Warnung vor dem Danaergeschenk dadurch Nachdruck gegeben, daß er mit gewaltiger Kraft einen ungeheuren Speer in das hölzerne Roß stieß (Aeneis II, 50 f.).

Der Sammler und die Seinigen (S. 137—204).

Der lebhafte Gedankenaustausch mit Schiller, den Goethe gern auf die bildenden Künste wandte, und das Bedürfnis, die „Propyläen" mit Stoff zu versehen, führten zur Entstehung dieser ästhetischen Untersuchung in Briefen, die im Herbst 1798 und im Frühjahr 1799 ausgearbeitet wurde. Einen leicht novellistischen Ton erhält das in behaglicher Breite und mit liebenswürdiger Anmut sich entwickelnde Werk durch die Einkleidung: ein Arzt, Oheim zweier Nichten, die bei ihm wohnen, und Besitzer eines seit mehreren Generationen in der Familie gepflegten Kunstkabinetts, tritt mit den ihm sympathischen Herausgebern der „Propyläen" in Korrespondenz, schildert die Entstehung seiner Sammlung und kennzeichnet abwechselnd mit Julie, der einen Nichte, die Besucher derselben, die, nach der Sitte jener Zeit, meist durchreisende Fremde sind; einer von ihnen bleibt am Ort und gerät mit Julien in ein zartes Verhältnis. Am Ende freilich läuft alles auf ein Schema hinaus: nachdem Sammler und Liebhaber charakterisiert sind, werden die Gattungen von einseitig begabten Künstlern, die vereinigt den allseitig voll=

endeten ergeben würden, aufgestellt und geordnet, wobei das Ergebnis ist, daß weder der Ernst allein, noch das Spiel, sondern nur die Verbindung beider in der Kunst zum höchsten Ziele führt. Dies alles wird mit Laune vorgetragen, und dem Kundigen konnte nicht entgehen, daß unter dem „Philosophen", der mit zartem Gemüt, aber scharfer Dogmatik sich Julien nähert, niemand anders als Schiller, unter dem stürmischen Gaste aber, der nur Charakteristik gelten lassen will, der Hofrat Hirt verstanden ist, dessen Besuch in Weimar 1797 und dessen Aufsatz über Laokoon Veranlassung zu der versteckten Polemik in Goethes Artikel „Über Laokoon" (vgl. die Anmerkung S. 314) geworden waren; dennoch aber hatte „Der Sammler und die Seinigen" nicht die sicher erwartete agitatorische Wirkung, und die bereits entworfene Fortsetzung blieb deshalb unausgeführt. Schon oben (S. 312) wurde erwähnt, daß auch eine umfassend angelegte Untersuchung „Über den Dilettantismus", die sich an den „Sammler" hätte anschließen sollen, über Schemata und Gedankenskizzen nicht hinausgedieh.

139, 33. Die Dresdner Sammlungen waren in der Tat sehr reich und verhältnismäßig leicht zugänglich, aber daß sie allein hier hervorgehoben werden, während doch auch in Berlin, in Düsseldorf, in Mannheim und anderswo private und fürstliche Sammlungen von Bedeutung vorhanden waren, erinnert wieder sehr deutlich daran, wie beschränkt der Überblick der Kunstfreunde damals war und mit wie wenigen Kunstwerken sie wirklich vertraut sein konnten. Vgl. auch 155, 28 ff.

146, 2. Ein solcher Schnellmaler kann der Künstler, der mit „unglaublicher Genauigkeit" (144, 12) arbeitete, kaum gewesen sein. Überhaupt sind die Charakteristiken aller dieser Meister mit Absicht stark gefärbt, um die Wirkung des Ganzen zu steigern.

150, 15. Vgl. die Anmerkung zu 95, 7. Hier handelt es sich, wie aus 151, 9 f. hervorgeht, um die Kupferstiche zu Shakespeares „Sommernachtstraum".

154, 7 f. Man beachte, wie treffend Goethe die heutzu-

tage herrschende Vorliebe für skizzenhafte Kunstwerke schildert, ohne ihr die ausschließliche Berechtigung zuzusprechen, die sie bei uns in Anspruch nehmen möchte.

158, 16. Der Münzwart (guardiano).

158, 24. Eine unechte Mischung von blankem Metall.

160, 25 u. ö. „Periode" aus dem griechisch-lateinischen periodus, einem Femininum mit maskuliner Form, wurde im 18. Jahrhundert meist als Maskulinum gebraucht.

163, 7. Bei einer bestimmten Art der Aquarellmalerei wie des Kupferstichs wurden ganze Teile des Bildes, besonders die Fleischpartien bei menschlichen Figuren, durch nebeneinander gesetzte Pünktchen gefärbt und schattiert.

166, 12. Vgl. die Anmerkungen zu 55, 22 und 228, 15.

167, 13. In der Tat hat auch Schiller keine bindende Definition dieses gleitenden Begriffes zu geben vermocht.

168, 30 ff. Hier und im folgenden ist Hirts Aufsatz über Laokoon in den „Horen" in einzelnen Ausdrücken wörtlich zitiert.

169, 34. Dissertation sur les statues appartenantes à la fable de Niobé, Florence 1779.

174, 13 f. Eine ältere, kürzere Fassung des folgenden s. Weim. Ausg. Bd. 47, S. 334—337.

200, 3. William Hogarth (1694—1764), der malende Moralist und Satiriker von London, hatte in seiner „Analysis of Beauty", 1753, eine etwa S-förmige Schlangenlinie für das Prinzip aller Schönheit erklärt. Vgl. Goethe an Lavater 8. Aug. 1775.

Diderots Versuch über die Malerei (S. 205—261).

Denis Diderot (geb. zu Langres 1713, gest. zu Paris 1784), der bewegliche, kühne und revolutionäre Geist, der das gewaltige Unternehmen der „Encyclopédie" durchzusetzen wußte und mit Romanen und Theaterstücken von französischer Frivolität und Grazie das Publikum von ganz Europa gewann, hatte auch über die bildenden Künste seine philosophischen Gedanken, die er um 1765 nicht nur in Kritiken der

Gemäldeausstellungen des Salons, sondern auch in sechs „Essais sur la Peinture“ äußerte. Diese Essais wurden handschriftlich verbreitet und erst 1795 gedruckt, als ein Exemplar der vergessenen Schrift in St. Petersburg zum Vorschein gekommen war. Goethe, der das Buch im Sommer 1796 erhielt, fühlte sich lebhaft von ihm angezogen und zugleich abgestoßen; hatte er sich doch auch an Diderot und im Widerspruch gegen ihn von Jugend auf gebildet, jetzt aber, den Künstlern gegenüber, einen eigenen Standpunkt gewonnen, den er ungern und nicht ohne Nervosität von dem längst verstorbenen und doch verführerischen Franzosen angefochten fühlte. Auch sah er mit Besorgnis, daß eine der klassizistischen Richtung, die er hochhielt, entgegengesetzte realistische und ideenarme Malerei, wie Diderot sie empfohlen hatte, weit verbreitet war: so kam er auf den Einfall, einen Teil der Essais ins Deutsche zu übertragen, um sie zugleich durch Zwischenreden zu widerlegen. Als nun im folgenden Jahr die Vorbereitungen für die „Propyläen“ begannen, ging Goethe wirklich an die Ausführung des Planes, und 1799 erschien seine Bearbeitung der beiden ersten Essais im ersten Bande der neuen Zeitschrift.

Das erste Essai, „Mes pensées bizarres sur le Dessin“, ist vollständig, wenn auch mit einiger Freiheit, übersetzt und abschnittweise mit Goethes Anmerkungen, die meist kritischer und widersprechender Natur sind, durchschossen; im zweiten, „Mes petites idées sur la Couleur“, mit dem er eher einverstanden war, hat Goethe den Text nach seinem Bedürfnis umgestellt, um an ihn anknüpfend die leitenden Gedanken ruhiger zu entwickeln. Die übrigen vier Essais, die ebenso kokette Überschriften tragen („Tout ce que j'ai compris de ma vie du Clair-obscur“; „Ce que tout le monde sait de l'Expression, et quelque chose que tout le monde ne sait pas“; „Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai“; „Mon mot sur l'Architecture“) und den kurzen Schluß ließ Goethe auf sich beruhen, wie denn manches, das für die „Propyläen“ entstand, zum Teil wohl infolge der ablehnenden Haltung des Publikums, unausgebildet blieb.

Auf die Übersetzung als solche hier einzugehen, fehlt es leider an Raum; doch im Vorübereilen sei darauf hingewiesen, daß, ähnlich wie der originelle Stil des Benvenuto Cellini in seiner Lebensbeschreibung den feinfühligen Goethe zu einer entsprechend gefärbten Sprache brachte, so auch der lebhafte, prickelnde Franzose mit seiner Etourderie den doch schon bedächtig, ja feierlich gewordenen Übersetzer oft genug, und bis zu argen Paradoxen, sofern diese auf zugespitztem Ausdruck beruhen, hinreißt. Überhaupt aber ist der zärtliche Ingrimm, mit dem Goethe den geliebten Widersacher umspielt, ein ebenso anziehendes als seltenes Schauspiel.

206, 15 f. Das programmatische Manifest der Weimarischen Kunstfreunde, nämlich die „Einleitung in die Propyläen" (S. 102 ff.), die denn freilich eine viel gebildetere und zugleich erhabenere Gesinnung befördern sollte, als der gegen überaus verrottete akademische Zustände mit vollem Recht ankämpfende Diderot gehegt und gepflegt haben möchte.

209, 30. Wer dächte nicht bei dieser fröhlichen Zustimmung Goethes zu den ganz meisterhaften Schilderungen eines wirklich beobachtenden Physiognomisten an den ekstatischen, unklaren Wortschwall in den Beiträgen zu Lavaters „Physiognomik" aus einer überwundenen Epoche?

209, 34. Anzeichenkunde; medizinischer Kunstausdruck.

210, 10 ff. Wie Goethe schon 208, 7 sagte, Diderot verwirre die Begriffe, so betont er hier den Punkt, der ihn hauptsächlich von jenem scheidet: die Ansicht, Natur und Kunst seien eigentlich eins und müßten sich möglichst decken. Diese Meinung bekämpft er, mit gutem Grunde, das ganze Kapitel hindurch, indem er die Gelegenheit benützt, seinem in Briefen oft geäußerten Zorn über diese weit verbreitete Begriffsverwirrung einmal öffentlich Ausdruck zu geben.

212, 34. Hier dürfen wir unsrerseits Goethe fragen, wer jemals solche Regeln, die allerdings ebenso sicher existieren wie geheimnisvolle Naturgesetze, unanfechtbar formuliert hat?

217, 17. Ein griechischer Bildhauer, dem zuliebe Aphrodite eine Elfenbeinstatue zum Leben erweckte. Die Geschichte

war Goethe bekannt aus Ovids Metamorphosen X, 243 ff. und aus Rousseaus Monodrama (vgl. Bd. 24, S. 51 u. 276).

220, 5. Das Verfängliche.

220, 24 f. Eine Ansicht, die nichts anderes als die paradoxe äußerste Folgerung aus Goethes Theorie ist, die Kunst müsse nur die ideale Form, die Gestalt allein in ihrer Blüte, darstellen. Ein Christuskind von Raphael, eine Sibylle von Michelangelo, einen Greis von Dürer wird aber wohl auch Goethe selbst als hohe Kunst empfunden haben, die nicht bloß „auf Charakter arbeitet". Das Gefühl für Schönheit läßt sich vom Verstande schließlich doch nicht meistern.

221, 34. Die schon im 17. Jahrhundert im akademischen Unterricht allgemein eingeführte Gipsstatue eines entweder ruhig dastehenden oder in angespannter Stellung kauernden Mannes, dessen Oberhaut entfernt ist, so daß die Muskulatur deutlich sichtbar daliegt.

223, 28. Das akademische Studium des Nackten wird immer unentbehrlich bleiben, aber zu jener Zeit hatte es sehr an Wert verloren, weil man sich an den Akademien oft bemühte, die Modelle in möglichst ausdrucksvolle, nicht sowohl plastisch als vielmehr psychologisch merkwürdig sein sollende Stellungen zu bringen, die denn natürlich flau und unwahr ausfielen, weil sie von den in der Mimik nicht ausgebildeten Leuten nur ganz äußerlich eingenommen wurden.

223, 33. Der Aufsatz blieb zwar zunächst Manuskript (s. o. S. 319), um bei seinem kriegerischen Ton dem Verfasser nicht ähnliche Unannehmlichkeiten zuzuziehen wie frühere Schriften, die sogar vom Henker verbrannt worden waren, aber schwerlich bestimmte ihn Diderot nur für einen einzelnen Leser: er hatte jedenfalls — wie das im Zeitalter der Correspondance littéraire ja üblich war — den ganzen Kreis seiner Freunde und Freundinnen zwischen Paris und St. Petersburg von vornherein im Auge.

224, 21. Vielmehr Gassenecke; französisch: carrefour.

225, 9. Besonders der Erstgenannte war ein Stern des Pariser Ballets um 1750.

225, 22. Dabei fragt sich nur, wie er seine Befreiung zu nützen gedachte. Der sehr berühmte Maler Charles Gleyre (1806—74) empfahl, wie Goethe es getan haben würde, seinen Schülern, sich vom Modell zu befreien, um immer die Antike im Gedächtnis zu behalten und nur in deren Sinn die Formen wiederzugeben; ein schöpferischer Künstler wie Böcklin befreite sich vom Modell, indem er auf Grund seiner Naturbeobachtung selbständig schuf.

227, 12. Eustache Le Sueur (1616—55) gelangte von der Schule der Carracci zur Erkenntnis Raphaels und Poussins, so daß der Stil, den er in seinem Hauptwerke, den 22 Bildern zum Leben des h. Bruno (im Louvre zu Paris), entwickelte, in der Tat voll Einfalt und Wahrheit ist.

228, 15. Es ist zu beachten, daß Diderot dieses Wort, im Gegensatz zu Goethe, der den Manieristen als einen Künstler mit einer ihm eigentümlichen Ausdrucksweise gelten läßt (vgl. zu 55, 22 u. 166, 12), in der uns geläufigen Bedeutung des Formelhaften, Uneigentlichen und Unwahren braucht.

228, 23. Chorröcke; neuerdings versteht man unter Stola nur die Binde, die dem Priester bei der Meßfunktion umgelegt wird. Der französische Text hat stalles = Chorstühle. Es bleibe unentschieden, ob Goethe sich versah oder ob seine Vorlage die Variante étoles aufwies.

231, 18 ff. In der Tat vergißt der geistreiche Diderot das Handwerksmäßige der Kunst, nämlich die mechanischen Fertigkeiten der Technik, die zunächst wie die Elemente jeder Wissenschaft zu erwerben sind, doch gar zu sehr.

231, 31 f. Dies klingt paradoxer, als es zu Diderots Zeiten war, und übrigens verschulden das bequeme Mißverständnis der Antike, der Schematismus mancher Kunstschule und die Beschränktheit vieler selbstzufriedener Meister noch heute den Ruin der Künstler.

232, 12 f. Die tiefe Wahrheit der zwei ersten Zeilen kontrastiert seltsam gegen das folgende Paradoxon. Goethe bezeichnet es selbst als solches, und man fragt sich, ob er nicht sein Publikum ein wenig zum besten hält.

232, 30. Vgl. 220, 1. Der kleine Widerspruch ist charakteristisch für die flüchtige Redaktion dieser Arbeit.

235, 12. Helvetius (1715—1771); ein aufgeklärter Philosoph in Diderots Kreise, dessen Hauptwerk „De l'Esprit" 1759 öffentlich verbrannt wurde.

235, 19 ff. Goethe, der den hinreißenden Zauber der Farbe weit weniger lebhaft empfand als den der Linie und ebenso die Stimmung einer mehr skizzierten als abgeklärten Form nicht ohne Vorbehalt auf sich wirken ließ, konnte freilich Diderots Vergleich des Koloristen mit einem großen Redner nicht recht anerkennen.

236, 32. Vgl. die Anmerkung S. 292.

238, 12 ff. Auch manche „Geübte" werden behaupten, daß Tizians Kolorit nicht schlechthin natürlich, sondern höchst persönlich-künstlerisch gestimmt sei; aber freilich war Claude-Josèphe Vernet (1714—89), der Maler dekorativer Uferlandschaften in wundersamen Beleuchtungen, den Diderot sehr schätzte, eben kein feiner Kolorist, und Jean-Siméon Chardin (1699—1779) war weniger ein Kolorist von Stimmung als ein Virtuos der zeichnenden Darstellung, obgleich er, besonders im Pastell, eine überraschende Naturwahrheit der Farbenwirkung erreichte.

239, 31 ff. Goethes lebhaftes Interesse an diesem Punkt erinnert an seine Studien über Optik, zu der ja bereits 1791 und 1792 „Beiträge" von ihm erschienen waren.

242, 29 ff. Jean-Jacques Bachelier (1724—1805), Blumenmaler an der Akademie zu Paris. — Marie-Thérèse Vien (1728—1805), Blumen- und Tiermalerin daselbst. — Maurice-Quentin de Latour, geb. 1704 zu St. Quentin, gestorben ebendaselbst 1788. Er wirkte als Porträtmaler in Paris und übte besonders die Pastelltechnik aus. Goethes Urteil über ihn 243, 9 f. ist nicht ganz gerechtfertigt.

243, 11 ff. Hyacinthe Rigaud (1659—1743), der Maler Ludwigs XIV. und seiner Umgebung. — Abbé Leblanc (1707—1781) bemühte sich vergeblich um einen Sitz unter den Unsterblichen der Akademie. — Abbé Trublet (1697—1770) gelangte wegen einiger literarischer Verdienste und durch

die Gunst des Hofes nach langem Warten in die ersehnte Akademie. — Friedrich Melchior Baron von Grimm, geb. 1723 zu Regensburg, lebte in Paris als philosophischer Literat, war mit Diderot eng befreundet und starb in Gotha 1807. Sophie Voland, die Freundin Diderots.

245, 16. Vgl. 241, 1 ff.

248, 8 f. Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto (1588—1656), aus Jativa, lebte, nach Studienjahren in verschiedenen Städten Italiens, hauptsächlich in Neapel, wo er das Haupt der naturalistischen Malerschule wurde. — Guido Reni (1575—1642), ging aus der Schule der Bolognesen hervor und wurde für Rom der größte Vertreter des eklektischen Stils; als solcher war er natürlich viel zurückhaltender und akademischer als Ribera, der ihn deshalb in den Augen vieler „überwog".

250, 10. Un protocole: ein Formeln-, Rezept- oder Anweisungsbuch.

250, 29. Diderot denkt jedenfalls an unbedeutende Manieristen, die die Farben rein schematisch behandelten, was noch heute sehr verbreitet ist.

253, 4 f. Raphael hat in seiner letzten Periode wohl eine Wendung zur Koloristik im Sinne des Helldunkels gemacht, begegnet sich aber niemals mit der Richtung des Tizian, dessen blühende Farbenpracht aus dem Innersten seiner Natur erwuchs.

257, 9 ff. Louis-Jean-François La Grenée (1724—1803), ein Schüler des Carle van Loo. — Jean-Baptiste Le Prince (1733—81), ein Schüler Bouchers, lebte in Rußland und stellte Szenen aus dem dortigen Leben dar. — Jean-Baptiste Greuze, geb. 1725 zu Tournus, starb zu Paris 1805; berühmter Maler der ländlichen Unschuld und einfältigen Tugend, die er nicht ohne kokette Süßlichkeit darstellte. — Nicolas Poussin (1594—1665), der auch in Italien Franzose blieb, ist, verglichen mit dem Vlamen Rubens, seinem etwas älteren Zeitgenossen (1577—1640), dem gewaltigsten Koloristen der hellen Stimmung, bei seiner schönen, ruhigen Farbe immerhin ein wenig trocken.

258, 10. Unter „Tinte" ist hier der Farbenauftrag verstanden.

259, 12 ff. Das Freskobild in der Stanza d'Eliodoro des Vatikans; der h. Hieronymus von Correggio befindet sich in der Galerie von Parma; der h. Peter Tizians ist die in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig 1867 verbrannte Darstellung seines Martyriums.

261, 30. Goethes Hauptwerk zur Farbenlehre (vgl. zu 239, 31) erschien erst 1810.

Weimarische Kunstausstellungen und Preisaufgaben (S. 262—284).

Um das Interesse für die in den „Propyläen" behandelten Gedanken über die Kunst zu erhöhen, und besonders, um auf die Künstler einen unmittelbaren Einfluß zu gewinnen, riefen die Weimarischen Kunstfreunde eine Reihe von Wettbewerben ins Leben, bei denen sie die Stellung von Aufgaben, die Ausstellungen, Preise und Kritiken sich selber vorbehielten. Das Publikationsorgan für dieses Unternehmen war neben den „Propyläen", und nach deren Eingehen (1800) allein, die jenaische „Allgemeine Literatur-Zeitung"; doch kamen die Konkurrenzen, deren erste in den Herbst 1799 fiel, über eine siebente im Jahre 1805 nicht hinaus. Sie erlahmten allmählich an der Mittelmäßigkeit der eingesandten Kunstwerke, die wiederum mit der Einseitigkeit der von Goethe gepflegten Kunstrichtung zusammenhing. Und doch war die Sache mit großem Ernste angefaßt worden: die Wahl und Eigenart der Aufgaben wurde, sei es von Goethe selbst, sei es von Heinrich Meyer, eingehend motiviert und erläutert, auch Schiller gab einmal mit einem Brief „An den Herausgeber der Propyläen" einen Beitrag; und die Beurteilung der Arbeiten war, besonders in den ersten Jahren, der Anlaß zu weiteren, ideenreichen Ausführungen. So sind diese Anzeigen und Mitteilungen, Zeugnisse eines merkwürdigen Versuches ästhetischer Pädagogik, vielleicht wertvoller als die betreffenden Kunstwerke selbst und ver-

dienten wohl, als Ganzes unvergessen zu bleiben. Für unsere Ausgabe bedurfte es aber nicht nur des Ausschlusses fremder Beiträge, sondern auch einer Auswahl unter Goethes eigenen Stücken, und deshalb wurde von diesen weggelassen, was wesentlich auf die praktisch-geschäftliche Inszenierung der Wettbewerbe geht, was sich kritisierend auf die Lösung der Aufgaben für 1801 bezieht (weil hiebei sehr ausführlich auf die Einzelheiten der Werke, die wir nicht im Bilde wiedergeben konnten, eingegangen wird), und endlich das, was zwischen den Besprechungen gelegentlich als Miszellen ebenfalls geschäftlichen Charakters hinzugefügt worden ist.

262, 1. Der Aufsatz von Heinrich Meyer in den „Propyläen", der den von Goethe konzipierten, aber nicht endgültig ausgeführten „Über die Gegenstände bildender Kunst" (S. 91 ff.) ersetzte.

263, 12 ff. Bei Goethe, der so oft die eigenste Empfindung auch spätgeborener und fremder Geschlechter ausspricht, ist eine ungültig gewordene Bemerkung wie diese ein gutes Mittel, um uns daran zu erinnern, daß er vor mehr als hundert Jahren schrieb.

263, 26. Vgl. S. 92, 3 f.

264, 1. Ilias III, 383—448.

264, 15. John Flaxman, geb. 1755 in York, starb in London 1826, hatte sich in Italien zum Bildhauer ausgebildet und übertrug die strengen Formen seines sehr abstrakten Stils auf die Zeichnung. Seine in Kupfer gestochenen Umrisse zu Homer erschienen 1793 und 1795.

266, 10 ff. Diese Vorschrift und ebenso die Erklärung 264, 6 ff. weisen uns darauf hin, daß Goethe die technische Ausbildung seiner Konkurrierenden der Erhöhung für weniger bedürftig hielt als ihre Phantasie, während wir doch an den meisten Künstlern jener Zeit bemerken, daß sie klassizistische Manieristen wurden, weil ihnen Mut und Festigkeit fehlten, die Dinge, deren Reiz ihr Auge traf, nach eindringender Auffassung und mit fesselnder Feinheit darzustellen.

267, 30 ff. Auf das Ausschreiben von 1799 liefen neun Bewerbungen ein, die Meyer in den „Propyläen" beurteilte:

Ferdinand Hartmann aus Stuttgart (1774—1842; 1810 Professor an der Akademie zu Dresden) und Heinrich Kolbe aus Düsseldorf (1772—1836), mit denen Goethe eine Zeitlang in Briefwechsel stand, wurden Sieger. Dann waren für das Jahr 1800 der „Abschied Hektors von den Seinigen" (Ilias VI, 390 ff.) und der „Tod des Rhesos" (Ilias X, 426 ff.) als Aufgaben gestellt worden.

268, 24. Das Café Greco in Rom war als Sammelplatz der deutschen Künstler in der Tat eine Art von Börse für sie.

269, 6 ff. Goethe gedenkt hier der Zeit, da er selbst in Rom weilte und den belebenden, fesselnden Mittelpunkt der Gesellschaft bildete, in den Jahren 1786/87 und 1788.

270, 18. Die Accessit honorieren = denen, die eine ehrenvolle Erwähnung erhielten, auch einen klingenden Lohn verleihen.

271, 2. Johann August Nahl (1752—1825) lebte als Professor an der Akademie zu Kassel, wo sich noch manche, nicht eben erfreuliche Werke von ihm finden; Joseph Hoffmann (1774—1812) wirkte am Niederrhein, in Düsseldorf, Köln, Brühl. Auch 1801 und 1805 (s. zu 284, 31) erhielt er in Goethes Wettbewerben Preise, was er wohl hauptsächlich seiner „exakten" Ausführung verdankte.

272, 11 ff. Goethes Freude über seine Künstler, die so brav im „Wissenschaftlichen der Kunst" (266, 9; 267, 1. 14. 21; 272, 21) waren, konnte nicht dauern. Erlebte er selbst doch den Beginn des allgemeinen Umschwungs, der sich vom Klassizismus zur Romantik bewegte.

274, 1 ff. Eine nachhomerische Sage, die Statius in der „Achilleis" erzählt; der Kampf Achills mit den Flußgöttern wird Ilias XXI, 211 ff. geschildert.

275, 28. In Stuttgart hatte von 1761—73 eine Akademie bestanden, in Kassel war besonders dem kunstsinnigen Landgrafen Wilhelm VIII. manches zu danken: seine Galerie ist heute noch eine der besten in Deutschland, und an seiner Akademie wirkte bis 1789 Johann Heinrich Tischbein, der Onkel des mit Goethe seit Italien verbundenen Wilhelm Tischbein.

276, 9 ff. Die 1767 vom Kurfürsten Karl Theodor gegründete Düsseldorfer Kunstakademie leitete der tüchtige Johann Peter Langer (vgl. die Anm. zu 64, 22 ff.), und die Bildergalerie, deren größter Teil später in die Alte Pinakothek zu München kam, war von wesentlicher Bedeutung. Die Warnung Goethes bezieht sich vermutlich auf die Verwertung dieser Galerie im Kunsthandel durch Nachbildung ihrer Meisterwerke.

277, 3 ff. Von Berliner Künstlern erkannte Goethe den liebenswürdigen Chodowiecki, den Bildhauer Gottfried Schadow und andere gern an; über patriotische Kunst würde er sich wohl noch heute eine Anmerkung nicht versagen, obgleich Schadow ihn über das oben ausgesprochene Urteil in der Zeitschrift „Eunomia" scharf zurechtwies.

277, 28. Eine dort und in Dresden 1800 und 1801 erschienene Zeitschrift.

278, 7 f. Diese große und reiche Galerie, die Goethe als Student und von Weimar aus häufig besucht hatte, war nach dem Tode ihres Gründers (1795) zerstreut worden. Zwar blieben in Leipzig noch andere bedeutende Kabinette, aber der Einfluß Oesers, den Goethe als Student über alles schätzte, war wohl von jeher so wenig günstig gewesen, daß keiner Sammlung Segen gegen ihn aufkommen konnte.

278, 13. Dort gab der sanfte Klassizist Heinrich Füger (1751—1818) als Direktor der Akademie den Ton an.

279, 1 ff. Nachdem für 1802 die „Befreiung der Andromeda durch Perseus" und „ein freigewählter Gegenstand" ausgeschrieben und am besten von zwei Kasselanern, Ludwig Hummel und Martin v. Rhoden, gelöst worden, stellte Goethe als Aufgaben für 1803 die Szene „Odysseus den Cyklopen besänftigend", nach Odyssee IX, 345 ff., die Professor Martin Wagner aus Würzburg (1777—1858), ein Schüler Fügers, löste, und „eine Küste der Cyklopen", die unbearbeitet blieb.

281, 6. Vgl. Bd. 31 und 32.

284, 8 f. Raphael hat die Sündflut an einem Gewölbe der Loggien, den Brand des Borgo in der nach diesem benannten Stanze des Vatikans dargestellt.

284, 31. In Anknüpfung hieran stellten die Weimarischen Kunstfreunde für 1804 die Aufgabe „Das Menschengeschlecht, vom Elemente des Wassers bedrängt". Es blieb den Künstlern überlassen, sich „diese Bedrängnis als allgemeine oder besondere Überschwemmung, als Austreten eines Berg- oder Talstromes, als Zerreißen eines Dammes oder sonst" zu denken. Da mehrere von fünfzehn Konkurrenten sich die Wage hielten, wurde der Preis überhaupt nicht erteilt, sondern für die Konkurrenz von 1805 zurückbehalten. In dieser erhielten die Maler Hoffmann in Köln (vgl. zu 271, 2) und Kaspar David Friedrich (1774—1840) in Dresden je eine Hälfte des so verdoppelten Preises, jener für eine der Aufgabe gemäß frei gewählte Darstellung aus dem Leben des Herkules, dieser für zwei Landschaften. Weitere Preisaufgaben wurden nicht gestellt.

Inhalt des dreiunddreißigsten Bandes

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.





